

قوس الشعر المسحوق  
د. مصري عبد الحميد خنورة

مصري





# الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي

تأليف

دكتور مصطفى عبد الحميد منورة



المهنية المصرية للنسابة للكتاب

١٩٨٦

**الايخراج الفني وتصميم الغلاف**

**البيرجورجى**



# مقدمة

سؤال الدراسة الحالية هو : كيف يقوم المبدع بابداع مسرحية شعرية ؟

والصعوبة الأساسية في الدراسة الحالية تكمن في أنه قد سبق دراسة الابداع في شعر القصيدة كما أنه قد سبق دراسة الابداع في المسرحية النثرية ، وكل دراسة من هاتين الدراستين تغطي قطاعا من مجال الدراسة الحالية .

وعلى الرغم من أن هذه الصعوبة قد تكون مما قد يثير في وجه الدراسة الحالية اعتراضات مؤداهها : لقد سبق التعرض لمجال الشعر ولمجال المسرحية فماذا يبقى حتى تفرد له دراسة خاصة ؟ ، على الرغم من ذلك فإن الدراسة الحالية سوف تحاول أن تجيب عن هذا التساؤل : من حيث ان ابداع القصيدة متعلق بانتاج عمل قد يستغرق جلسة أو جلستين ، هذا فضلا عن أنه لا يتعامل مع العديد من العناصر كالشخصيات والحوار والحدث والمؤثرات المسرحية ٠٠٠ الخ ، ومن هنا فإن الشاعر حين يعمل في المسرحية فهو ، كما يقرر الكتاب أنفسهم ، انما يعمل في عالم متشابه معقد يقتضى الاقتراب منه ببطء ومعاشية عناصره بعمق ( وهذا ما توضحه الاستبانات التي تم اجراؤها مع الكتاب والملحقة في نهاية البحث ) .

أما عن المسرح النثري فلقد يكون من المفيد هنا الاشارة الى أن الدراسة الحالية ليس من هدفها الانتصار للشعر على النثر أو العكس ، بل ان الهدف الحقيقي هو الكشف عما اذا كان للابداع في الشعر المسرحي خصائص مستقلة تميزه عن غيره من أنواع الابداع .

وينقسم الكتاب الى قسمين : القسم الأول عن الدراسة ويتضمن أربعة فصول : فصل تمهيدى عن الابداع : دراسة شبكية ارتقائية ، وفصل

ثان عن الحوار المسرحي باعتباره أداة الكاتب أو وسيلته لعرض أفكاره  
وفصل ثالث تحدثنا فيه عن مشكلة الدراسة والمنهج ، ثم فصل رابع  
عرضنا فيه للنتائج التي أسفرت عنها هذه الدراسة .

أما القسم الثاني فقد وضعنا فيه الاستبارات التي أجريناها مع  
المبدعين .

## ● القسم الأول

---

الأسس النفسية للإبداع الفني  
في الشعر المسرحي  
دراسة امبريقية



## الفصل الأول

### عملية الإبداع في الشعر المسرحي

حظى موضوع الإبداع الفني منذ زمن بعيد باهتمام الباحثين ، ولقد اختلف المهتمون به ، من حيث تناوله ونتائجه ، وذهبوا مناهب شتى ، فمنهم من رأى أن المبدع ليس له فضل فيما يصل اليه ، ولكن الفضل كله راجع الى قوى خفية لا يملك المبدع من أمر نفسه ازاءها أية ارادة ، انه مجرد منفذ ، أو هو وسيط يتلقى عن مصدر آخر . ومنهم من رأى ان المبدع هو سيد عمله — وكل كبيرة وصغيرة هو مسئول عنها وليس هناك أى عنصر من عناصر العمل خارج ارادة وسلطان المبدع ( د . سويف ١٩٧٠ ، ١٩٧٣ ، وحنوره ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ) .

وقريب من الحديث عن انتساب عالم الإبداع الى قوى أخرى خفية ليست تحت سيطرة المبدع ما ذهب اليه بعض الباحثين من أن المبدع رجل شاذ ( ليس فى اتجاه التفرد بمفاتيح العبقرية ) ولكن شذوذه راجع الى علة نفسية تجعله مختلفا عن الآخرين فى مشاعره وأفكاره واستعداداته ، ومن ثم فإن هذا الكائن المضطرب عقليا أو وجدانيا يختلف عن أوساط الناس وهو أقرب الى عالم الجنون .

ويسوق أصحاب هذا الرأى الأدلة على صدق ما يروونه دليلا وراء دليل ، ومعظم أدلتهم تتعلق بالاشارة الى أولئك العباقرة الذين اثروا فى مجرى الحياة الانسانية . وكانوا فى الواقع أقرب الى عالم المرض النفسى منهم الى عالم التوافق والسواء .

ويستشهد الباحثون بأسماء لامعة فى سماء الابداع مثل فان جوخ ولورد بيرون ونيتشه وغيرهم ممن كانت لهم انحرافاتهم وعللهم النفسية أو العقلية ، ويخلصون من ذلك الى أن العبقرية صنو الجنون ، وريبة الشذوذ ، وهي مرتبطة بالانحراف النفسى سواء كان هذا الارتباط متعلقا بالجوانب الذهنية أو بالابعد الوجدانية .  
(Guilford 1971, ArdsteH and Arasteh, 1966)

ولقد درس هذا الموضوع : موضوع الابداع والمرض النفسى أو اضطراب الشخصية من أكثر من زاوية ، ووجد انه صحيح الى حد كبير فيما يشير اليه فى حدود الأفراد الذين ينطبق عليهم هذا الوصف ، أى وصف العبقرى المصاب باختلال فى قدراته العقلية واضطرابات سماته الوجدانية . وتثور أمام الباحث المدقق عدة أسئلة ازاء هذا الادعاء :

### والسؤال الأول هو :

كم عدد هؤلاء العباقرة المضطربين ؟ هل هم من الكثرة بالشكل الذى يدعوننا الى الاستدلال على ان العباقرة لا بد ان يكونوا مرضى عقليين ؟

### والسؤال الثانى هو :

ما هى نسبة هؤلاء الى عدد أفراد المجتمع الأسوياء الذين وجدوا فيه ؟

### السؤال الثالث هو :

ما هى نسبة هؤلاء العباقرة غير المرضى الذين عاشوا فى نفس الوقت مع هؤلاء الأفراد وفى نفس المجتمع ؟

### والسؤال الرابع هو :

ماذا كان يمكن أن يصل اليه هؤلاء العباقرة لو لم يكونوا مصابين بأمراض نفسية ؟ أو لم يكن من الممكن أن تكون عبقرياتهم أضعاف أضعاف ما كانت عليه ويكون انتاجهم أفضل عشرات المرات ؟

وقليل من الباحثين هم الذين يقومون باجراء مثل هذه المقارنة على أساس أنه ليس من الموضوعية فى شئ النظر الى الصورة من زاوية واحدة ، والا كنا كالعلميان الذين يتحسسون فيلا . وكل منهم لا يدرك من الفيل الا الموضع الذى يتحسسه فحسب .

ان الباحث الموضوعى هو ذلك الذى يحاول أن يجمع الحقائق المتاحة ولا يقتصر على جزء من الحقيقة ليصل الى حكم عام من هذا الجزء مع اغفال باقى العناصر التى يمكن أن تؤدى الى نتائج أخرى مختلفة .

وعلى العموم فقد حسم هذا الأمر بعدد من الدراسات اهتمت بموضوع القدرات الابداعية وعلاقتها بالصحة النفسية .

وقد توصلت تلك الدراسات الى أن المبدع الحقيقى يعمل من خلال حالة جيدة من الصحة النفسية ، فهو :

- أ - على قدر من الذكاء العام ليس أقل من المتوسط العام لمعظم الناس .
- ب - أن قدراته الابداعية متفوقة ، وعلى سبيل المثال فهو متفوق فى الأصالة Originality والطلاقة Fluency والمرونة Flexibility ومواصلة الاتجاه فى أبعاده المختلفة Maintaining of Direction

وغير ذلك من قدرات أشار اليها باحثون مصريون وأجانب لعل أكثرهم انتشاراً هو ج . ب جيلفورد فى كتابه « طبيعة الذكاء البشرى » (Guilford 1971)

ولقد تم فى مصر اجراء سلسلة من الدراسات حول عملية الابداع بدأت بالدراسة التى أجراها الدكتور مصطفى سويف عن الابداع الفنى فى الشعر ، ثم بعد ذلك أجرينا دراستين أخريين عن عملية الابداع الأولى منهما عن عملية الابداع فى الرواية والأخرى عن عملية الابداع فى المسرحية . ( سويف ، ١٩٧٠ ، حنورة ، ١٩٧٩ ، حنورة ، ١٩٨٠ ) .

وقد روعى فى اجراء هذه الدراسات جميعها توخى الدقة والموضوعية ، ما أمكن فى جمع المعلومات من مصادر موثقة بها ، كما تم الاسترشاد بإطار نظرى محايد من أجل الوصول الى صياغة نظرية معقولة لتفسير عملية الابداع على أساس واقعى .

وفيما يتعلق بمسألة المرض النفسى وعلاقته بعملية الابداع :

فقد انتهت الدراسات المصرية والأجنبية الى أن المبدع لا يمكن اعتباره مريضاً بأى مقياس ، بل هو ، على العكس من ذلك ، يتمتع بدرجة عالية من الصحة النفسية والاتزان الوجدانى والتفوق العقلى . وعلى سبيل المثال :

أولاً : فيما يتعلق بعلاقة القدرات الابداعية بمرض الفصام . لوحظ أن المرضى بالفصام أداؤهم على مقياس الابداع أضعف من أداء غير المرضى

وهذا هو ما انتهت اليه دراسات أجنبية وأخرى مصرية أجريت على أفراد مصريين . ( فرج ١٩٧١ و (Soneif and Farag, 1971)

ثانيا : لوحظ أن الصحة النفسية للمبدعين على وجه العموم أفضل من الصحة النفسية لدى المصابين بأمراض نفسية كما كشف عن ذلك فرانك بارون (Frank Barron, 1968) وغيره في عدد من الدراسات

ثالثا : لوحظ ان الاداء الابداعي يتدهور اذا ما ازدادت بعض مظاهر انحراف المزاج والوجدان ، من ذلك انه عندما يرتفع التوتر النفسى عن مستوى معين فان الاداء الابداعي ينخفض بشكل ملحوظ وهو ما لاحظته دروال (Drwal, 1973) في بعض دراساته عن الابداع والتوتر النفسى ، وما لاحظته عبد الحليم محمود وسلوى الملا . ( السيد ١٩٧١ ، الملا ١٩٧٢ ) .

من كل ذلك فانه يمكن الاشارة الى أن المبدعين ليسوا مرضى نفسيين، بل هم أيضا أفضل من الأسوياء العاديين ممن ليسوا بمبدعين .

وطاقة المبدعين على تحمل الغموض ومعالجة المعقد من الأمور ، والاحساس بالمشكلات والتعامل مع العضلات العقلية في تراكيب غاية في التعقيد أفضل بكثير من أولئك الذين لا يتصفون بالابداع . (Barron, 1968, 1969) Eisenman ، وربما كان انجاز عمل من الأعمال المتفرقة من خلاله عملية الابداع ، ذات النشاط المعقد كما سوف يتضح فيما بعد ، في حينز زمنى متصل مما ينقض ادعاء من يذهبون الى أن المبدع مريض أو مختل أو مضطرب ، وربما كان الاقتراب من مسار العملية الابداعية في تبضعها الحى مما يعيننا على الكشف عن بعض الغموض الذى يحيط بتلك الظاهرة .

### عملية الابداع :

يشار بهذا المفهوم الى مجموعة الأنشطة التى يقوم بها المبدع حينما يكون بصدد انتاج عمل من الأعمال التى يمكن وصفها بأنها أعمال ابداعية . وقد شغل الباحثون أنفسهم لمدة طويلة بمسألة مراحل العملية الابداعية . ما هى مقوماتها وكيف تبدأ ، وكيف تمضى ؟ وقد أشار الباحث الامريكى موريس شتاين (Stein, 1974) فى مجلده له عن تنشيط الابداع الى آراء الباحثين فيما يتعلق بمراحل العملية الابداعية ، وهم وان اختلفوا عليها الا أن هناك نسبة اتفاق على وجود المراحل التالية :

١ - مرحلة الاستعداد وفيها يبدأ المبدع فى الوقوف على فكرة صالحة



أو ملائمة يجمع من حولها المعلومات والأفكار التي تخصب الفكرة الأولى وتدفعها في طريق الاكتمال .

٢ - مرحلة الاختبار وهي مرحلة يحاول فيها المبدع أن يبتعد عن موضوعه الى حين ، وهي مرحلة غامضة من حيث طبيعتها أو ما يدور فيها من نشاط .

٣ - مرحلة الاشراف وفيها يتكشف للمبدع بشكل مفاجيء ما كان خافيا وتشرق عليه أبواب الانفتاح الذهني بشكل ملائم لمعالجة الموضوع كما أن شيئا ما له صلابه من نوع معين يبدأ يتبلور في فكر المبدع ، مما يجعله قادرا على التعامل مع محور قابل للتخصيب .

٤ - مرحلة التنفيذ والمراجعة وفيها يحاول المبدع أن ينفذ موضوع ابداعه ، أى يعالجه من زوايا مختلفة ، ويقلبه على وجوه متعددة يضيف اليه ويحذف منه مقتربا منه مبتعدا عنه .

ومن الذين أكدوا وجود مراحل العملية الابداعية هنري بواتكاريه وهمتولز ووالاس وكاترين باتريك وكريشفييلد وموريس شتاين (Stein, Ibid)

وفى دراستنا عن الابداع فى الرواية والابداع فى المسرحية تمكنا من الكشف عن أن هذه المراحل ليست بالضرورة متتالية فى نفس النظام الذى أشار اليه والاس وباتريك وموريس شتاين . فقد يحدث استعداد بعد اختصار كما قد يحدث اشراف بعد تنفيذ مرحلة من المراحل ، وقد رأينا فى دراسة الابداع فى الرواية امكانية تقسيم العملية الى مرحلتين أساسيتين كبيرتين هما :

( أ ) مرحلة الاستعداد والتحضير .

( ب ) مرحلة التنفيذ والمراجعة والتقييم .

وفى داخل كل مرحلة من المرحلتين يمكن أن يتم الاختصار أو الاشراف أو الاستعداد الجزئى أو التنفيذ المرحلى أو المراجعة والتقييم .

على أن مسألة المراحل فى العملية الابداعية ليست من صميم أو جوهر العملية ، حيث ان العملية سبيل متدفق ، وهي تحضى من خلال اتجاه قد يتضح حيناً أو يغمض أحيانا ، ولكن الإتجاه فيها مستمر ، وقد أمكن العثور عليه فى اعترافات كثير من الكتاب لعل من أبرزهم توماس مان فيما ذكره عن عملية الابداع لديه أثناء كتابة روايته دكتور فاو بهيموس

(Mann, 1961) كما قرر لنا نجيب محفوظ أن قصته مرامار استمرت جنيها في ضميره أكثر من خمسة أعوام . ونفس الأمر لدى يوسف السباعي وثروت أباظة ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم من الكتاب ( حنورة ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ) .

وقد تم خلال دراسة العملية الإبداعية في كل من الرواية والمسرحية الكشف عن أن هناك بعدا نفسيا مركبا هو بعد مواصلة الاتجاه ، هذا البعد النفسي (١) مسئول الى حد كبير عن قيام واستمرار عملية الإبداع . بل انه من الممكن اذا تصفحنا دراسة سوييف عن « الإبداع في الشعر » من الممكن ملاحظة ان إحدى النتائج الهامة التي انتهى اليها الباحث متعلقة بهذا العامل ، وان لم يتسم بنفس الاسم ، حيث وجد أن العملية الإبداعية تبدأ فعلا حينما تلتقي بتجربتين احدهما قديمة والأخرى حديثة وهو ما يؤكد استمرار خط ما أو محور ثابت تدور من حوله أفكار ومشاعر الشاعر بما يجعل هذا المحور أشبه بقضيب المغناطيس يلتقط ما يتلاءم معه وما يزيد من قوته مع مرور الوقت .

وليس موضوع مواصلة الاتجاه من اختراعنا كله ، فقد أشار إليه بشكل أو بآخر من قبلنا باحثون آخرون ، ولكن الطبيعة الدينامية والمحاور المتعددة له كانت من أبرز النتائج التي كشفنا عنها من خلال دراسة عملية الإبداع في الرواية ، ولقد كان لنا منه دليل على الطاقة العقلية المتفوقة للمبدع ، ودليل آخر على الاتزان الوجداني الذي هو أبعد ما يكون عن الاضطراب أو الانحراف أو التخلط أو التهرؤ النفسي والفكري الذي لا يمكن أن يتم في كنفه أى انجاز ابداعي .

ومواصلة الاتجاه كما كشفت عنها الدراسة المشار اليها تشير الى أن المبدع يتميز بالقدرة على متابعة موضوع معين من خلال :

- ١ - مواصلة الاتجاه الوجداني والمزاجي .
- ٢ - مواصلة الاتجاه الذهني والاستدلالي .
- ٣ - مواصلة الاتجاه التخيلي .
- ٤ - مواصلة الاتجاه التاريخي .
- ٥ - المواصلة البدنية .

وفيما يلي بعض التفاصيل للأبعاد التي نرى أنها أهم مكونات هذا  
البعد النفسى الابداعى :

## ١ - مواصلة الاتجاه الوجدانى :

كشف لنا المبدعون الذين قابلناهم وأجابوا عن الأسئلة التي وجهناها  
اليهم عن أنهم قادرون على تحقيق درجة معينة من المناخ الوجدانى تساعدهم  
على التحمس لعمل من الأعمال ، كما أنهم يستطيعون حمل انفسهم على  
الاستمرار فى العمل ، والارتباط به لفترات طويلة • وهو ما يجعلهم  
قادرين على ألا يخضعوا لمغريات الحياة وجذب الواقع أو الكسل أو  
الاسترخاء •

كذلك فإن المبدع يستطيع ان يحقق لنفسه مستوى معيناً من التوتر  
النفسى اللازم لعملية الابداع ، كما أنه قادر على أن يتحمل الأقدار المتفاوتة  
من الغموض وينتزع من بين تراكماتها المحيط المضى الذى يتمكن بمتابعتة  
من الوصول الى هدفه •

ان حالة الغموض التي يتحملها المبدع ، والعمل فى ظلال الشك  
المدمر والخروج من أجواء التردد ، كل ذلك مما يميز المبدع خلال عمله  
وفى لحظات انصرافه عن هذا العمل •

كذلك فقد وضع لنا من خلال ما أمكن لنا استنتاجه مما ذكره لنا  
الكتاب المصريون وما ورد فى رسائل د • هـ • لورنس وما قرره توساسى  
مان فى كتابه نشوء رواية ، وضع لنا أن المبدع ، حتى وهو منصرف عن  
عمله ، يظل متعلقاً به ، بل وذكر لنا المبدعون الروائيون أن هذا التعلق  
ليس فحسب مجرد تعلق ذهنى أو انشغال عقلى ، ولكنه نوع من المعاشية  
والألفة والصحبة المستحبة والاستمتاع المتواصل وعدم القدرة على الابتعاد  
عن موضوع ابداعهم •

انه حالة اندماج وتواجد تشبه الى حد كبير ما يعاينه المتصوفة فى  
ترقيهم عبر أحوالهم ومقاماتهم • انه عشق وهيام على نحو ما يذكر جيروم  
برونر وغيره من الباحثين (Bruner et al., 1958)

## ٢ - المواصلة الذهنية :

كشفت لنا دراساتنا التي دارت حول عملية الابداع الفنى عن أن  
المبدع قادر على أن يحمل الفكرة لعدد كبير من السنين ، من ذلك ما ذكره

البيروت اينشتين عن اهتمامه وتعلقه بموضوع النسبية لفترة طويلة حتى توصل أخيراً الى صياغة افكاره حول هذا الموضوع .

كذلك يذكر هنري بوانكاريه انه ظل مشغولاً لفترة طويلة ببعض الموضوعات العقلية حتى كان يوم انكشف له الموضوع تماماً في لحظة لم يكن يبادي الاهتمام به . انها لحظة انصراف عن التفكير المباشر في نفس المشكلات . وليس هذا متناقضاً مع استمرار التعليق العقلي بالموضوع . ولكن يوضح لنا أن المبدع حتى وهو بعيد عن الموضوع فإنه يظل متعلقاً به في مستوى ما من مستويات التفكير ، حتى اذا جاءت اللحظة المناسبة استقر الأمر ، وتواكبت العناصر ، وزال الغموض وانقشع الظلام ، وتحول عالم المبدع الى نور غامر .

نفس الأمر يذكره هنري جيمس فيما يتعلق بتعامله مع أحداث قصصه . ان الفكرة الاولى تأتيه في أي مكان وفي أي لحظة وتحت ظل أي ظروف ، فيلتقطها ويدرك باحساسه الفني . وقدراته العقلية النافذة أنها يمكن أن تصلح موضوعاً لقصة ويظل مشغولاً بها ويفكر فيها . وقد تطرأ عليها سلسلة من التحولات والمعالجات الى أن تكتمل ملامحها ، وتتخوز عناصرها ويسقط عنها ما ليس ملائماً لها ، ويبقى الجوهر الصلب والمحور الأساسي الذي لا يتحول (James, 1952)

ومن ذلك أيضاً ما ذكره لنا نجيب محفوظ حول نشأة بعض قصصه ومن أهمها قصة ميرamar .

لقد جاءت فكرتها الاولى أثناء زيارة لبعض أصدقائه بمدينة الاسكندرية واستلقت نظره خادمة تعمل لدى هؤلاء الأصدقاء وكانت خادمة متميزة الشخصية ظلت عالقة بفكره شاغلة لعقله لأكثر من خمسة أعوام .

وخلال تلك المدة تحولت تلك الخادمة الى رمز عقلي تواكبت عليه الصور والأفكار ، حتى صار الى ما صار اليه في الرواية التي عرفت بعد ذلك باسم ميرamar .

ان الرموز والأفكار والصور التي انجذبت الى الرمز الأصلي وجدت الموضوع المناسب ، كما أن الطاقة العقلية لنجيب محفوظ جعلته قادراً على أن يستوعب كل تلك العناصر الكثيفة المتلاطمة ، وينسج منها هذا البناء الشامخ .

انها القدرة العقلية على مواصلة الاتجاه ، وتجاوز التناقض وعبور الغموض العقلي ، والتحرك على عدد من المستويات الذهنية المستوعبة لفكر

الشخصيات وتأثيرها فى الأحداث ، واستخدام كل ذلك لخدمة الهدف  
الأصل للقصة .

انه المحور العقلى الصلب الذى يجذب اليه العناصر الملائمة .  
ولا يستقطب ما لا يلائم الموضوع الذى يعمل فيه المبدع مثل قضيب  
المغناطيس حين يجذب المواد الملائمة ، ولا يتعلق به ما لا يناسبه .

### ٣ - مواصلة الاتجاه الخيالى :

النشاط الخيالى هو ذلك الضرب من السلوك الذى يعالج الصور  
على مستوى ذهنى ، أى أنه يتخيل واقعة أو حادثة أو شكلا فى صورة أو  
سلسلة من الصور . والمبدع قادر - بالاضافة الى المعالجة الذهنية لأفكاره  
واستدلال النتائج من المقدمات - قادر على أن يبتكر صورة أو مجموعة من  
الصور ، وينميها ويمضى بها الى تحقيق غاية معينة هى بناء القصة التى  
يدير من حولها نشاطه ، أو تشكيل عناصر اللوحة التى يطمح الى  
تحقيقها .

ومواصلة الخيال فى العمل الابداعى هى من أبرز ملامح العملية  
الابداعية . وربما كان هذا الملمح مما يجعلنا نسأل أولئك الذين يعتبرون  
الابداع وحيا خالصا أو الهاما فجائيا : كيف يجوز ذلك مع هذا الجهد  
المتأني والمعالجة المتواصلة والتشكيل المتأثر والربط المحكم بين عناصر  
سلسلة من الصور تتواكب معا أو تتتالى واحدة بعد الأخرى ؟

### ٤ - المواصلة الزمنية :

يتعلق هذا الجانب من مواصلة الاتجاه بترتيب الواقع والأحداث  
وربطها زمنيا بحيث يكون لها منطق تاريخى ، خاصة تلك الأعمال التى  
تعالج موضوعات تتم من خلال زمن متصل مثل القصة والرواية والمسرحية  
وبعض الأعمال الشعرية .

ولكن يلاحظ أحيانا ان هناك من المبدعين من يحاول أن يتجاوز  
الزمن بقيوده الثقيلة وتسلسله الرتيب ، بحيث يجيء علمه كأنه  
خال من البعد الزمنى أو التاريخى . . . ولكن حين نتأمل تلك الأعمال  
نلاحظ ان المبدعين لم يهملوا البعد الزمنى تماما ، بل انهم قد بذلوا جهدا  
كبيرا فى تحقيق التناسق فى الزمن . هذا التناسق الذى يحاول أن يعالج  
الأمر ليس كما يعالج الحالم وقائع الحلم وهو فى حالة من الوعى أقل  
مما يتمتع به وهو فى حالة اليقظة . وغنى عن الذكر أن من يقوم بمثل  
هذا النوع من المعالجة الابداعية يكون على وعى بحدود الزمان والمكان .

ولكنه يتلاعب بعناصرها تلاعبا محسوبيا تماما ، انه تفكيك لعناصر ثابتة ومستقرة من أجل الوقوع على شكل جديد ، وهذا هو صميم النشاط الخيالي ، كما يذكر بول جيوم في كتابه ( علم نفس الجشطالت ) .

## ٥ - المواصله البدنيه :

يذكر جورج سيمنون فيما يقرر مالكولم كاوى فى كتابه « الكتاب حين يكتبون » (Cowley, 1962) أنه قبل أن يبدأ كتابة قصة يستدعى الطبيب للتأكد من عدم توقع منغصات لمدة ١١ يوما هي مدة كتابة إحدى قصصه ، يقيس الضغط والحرارة والنبض ٠٠٠٠ الخ ثم يوافق على البدء فى العمل . وقد سئل سيمنون عما اذا كان الطبيب يحضر فى النهاية بعد كتابة القصة فأجاب بنعم ، ويلاحظ الطبيب أن ضغط الدم أقل مما كان عليه قبل البدء فى الكتابة ، وينصحه بعد الرواية بالاستراحة لمدة شهرين .

ان الكتابة والعمل الابداعى يحتاج الى مثابرة بدنية وقدرة على تحمل التعب والجلوس الى العمل ساعات وساعات ، والتعود بعادات صارمة فى الراحة والترييض والعادات الأخرى المتصلة بالصحة ، الأمر الذى يجعل من الضروري توفر قدرة بدنية معقولة ، وقبول المبدع للحرمان من المتع والملاذات التى تعود عليها فى غير أوقات الارتباط بالعمل الابداعى الذى يكاد أن يهب له نفسه .

ولقد ذكر لنا المبدعون المصريون من كتاب الرواية والمسرحية ، انهم لكى يتخطوا فى العمل ، لابد من ان يحققوا جوا ملائما تماما لطاقتهم البدنية وهم يحاولون ، كل على طريقته ، تحقيق هذا الجو ، بتجنب الواقع الخارجى وما فيه من منغصات ومعوقات واغراءات من أجل الدخول فى جو العمل الفنى ، بما فيه من قيود والتزامات .

والعملية الابداعية ، ومن خلال ما أمكننا الوقوف عليه فى دراسة الابداع لدى الروائيين جهد متصل لتحقيق الترابط بين الابعاد المزاجية والذهنية والخيالية والتاريخية والبدنية .

ان المبدع يعيد بناء الواقع بقدرة متفوقة على التخيل والاستدلال ، ومن خلال سياق وجداني مستقر ، هذا الوجدان الذى ظلمه الكاتبون طويلا بتصويره على انه انتفاضات غير محكمة باطار أو غير مربوطة الى واقع .

ويلاحظ المبدعون على أنفسهم انهم بالفعل فى لحظات عملهم يكونون

فى حال غير تلك الأحوال التى تعودوا عليها فى سياق حياتهم العادية ، وهذا ما يدعو البعض الى الاعتقاد بأن لحظة الابداع لحظة متفردة بخصائصها ، متميزة بأبعادها ، ليس لها مقياس ولا يمكن اخضاعها لدرس أو تمحيص .

ولكن الواقع الذى تشهد به التجربة أن تلك اللحظة هى لحظة من حياة المبدع لها ما قبلها وهى متصلة بما بعدها ، وهى مرتبطة أوثق ارتباط بحياة المبدع . وهى وان كانت ذات نوعية خاصة ، فذلك مرجعه أساسا الى هذا التكثيف الارادى الذى يحققه المبدع . حين ينتزع نفسه انتزاعا من تيار الحياة الرتيبة ، ومن متع الواقع المبتذل ، من أجل الوصول الى تلك الحالة التى أطلقنا عليها اسم ( الأساس النفسى الفعال ) تلك الحالة الابداعية المتمركزة حول عمل من الأعمال ، انه جهد خارق للعادة يحقق من خلاله المبدع واقعا فذا وإطارا جديدا وسياقا متفردا تماما ، مثلما تتكشف الأشعة من خلال عدسات معينة فى بؤرة حارقة . انه تكثيف الاتجاهات والأفكار والوجدانات والطاقة البدنية والتسلسل التاريخى للوقائع أو الصور أو الأحداث من خلال جهد المبدع الذى يسلسل له قياد العمل بنفى المواقف واقتناص المدعمات .

والنتيجة هى انخراط فى العمل واندماج فى الموضوع ، ومواصلة ابداعية تتيح فى النهاية هذا العمل الابداعى الذى يقدمه لنا المبدع بعد أن يستقر على ملامحه الجينية ، وهو لا يصل الى تمام استوائه الا بعد أن توضع آخر لمسة فيه .

ولكن كيف يصل الانسان الى أن يصير مبدعا على وجه العموم أولا ، ومبدعا فى مجال معين ثانيا ، ومبدعا لموضوع محدد ثالثا ؟

هذا هو ما تم التوصل اليه ، بشكل مبدئى فى دراستنا لعملية الابداع لدى الروائيين ( حنورة - ١٩٧٩ ) وهو ما برز بشكل سافر عند دراستنا عن عملية الابداع لدى كتاب المسرح بعد ذلك ( حنورة - ١٩٨٠ ) . وفى الدراسة الأخيرة طرحنا مفهوما اجرائيا لتفسير عملية الابداع ذلك هو مفهوم الأساس النفسى الفعال ، فما هى طبيعة هذا المفهوم ؟

### الأساس النفسى الفعال وعملية الابداع :

كأنت النتائج التى تم الوصول اليها فى دراسة عملية الابداع فى الشعر وفى الرواية بداية وجهت انتباهنا الى أن العملية لا يمكن أن تتم من مجرد توافر عدد معين من القدرات الابداعية أو السمات المزاجية ، بل لابد من توافر أساس تجتمع من حوله كل تلك العناصر والسمات ، وقد

أمكن بالفعل تكوين تصور على قدر معقول من الوضوح يجمع شتات الجزئيات التي تم التحقق من أهميتها بالنسبة لعملية الإبداع ، ذلك هو مفهوم الأساس النفسي الفعال الذي يمكن أن يستوعب كل المراحل التي سبقت الإشارة إليها من قبل ، كما يجمع كل الأبعاد التي يمكن تصور أن تكون مؤثرة في مسار العملية الإبداعية . ومفهوم الأساس النفسي الفعال مفهوم يشير الى نسق معين ذي مستويات وأبعاد ، يعمل بمثابة جهاز دينامي تدور من حوله ومن خلال العملية الإبداعية . والنسق يفترض أساسا وجود كيان له نظام معين يعمل وفقا له هذا النسق . وهو ليس نسقا ذاتي الحركة ، أو تلقائي النشاط ، انه محكوم بشروط معينة ، ولكي يعمل على وجه أو آخر فلا بد من أن تتوافر الشروط الثلاثة .

والمستويات التي يمكن أن يستوعبها هذا الأساس ثلاثة :

## ١ - الأساس النفسي العام :

ونشير به الى استيعاب الانسان لثقافة عصره وحضارة مجتمعه وقيم الجماعة التي ينتمي إليها ، هذا الاستيعاب أو التشبع لا يمنعه من النظر الى مثل أرفع وقيم أسمى . ولكن لا بد في البداية من الوقوف وبشكل تفصيلي ودقيق على ما هو سائد في المجتمع من نماذج ذهنية وأفكار ثقافية وتشكيلات جمالية ، وقد يتاح له أيضا أن يستوعب ما لدى الجماعات الأخرى من قيم وأفكار ونماذج ومثل وبهذا الشكل يصبح انسانا متميزا ليس بين جماعته فحسب ، بل وعلى نطاق الانسانية التي أمكن له أن يعانقها ويسمو عليها كذلك .

ان التشبع بهذا الأساس العام يتم من خلال عمليات معقدة من التلقى والاكتماب ، تبعا لطاقة الانسان على الاستيعاب والتحصيل ، تلك الطاقة التي هي مزيج من النشاط الذهني ، والنشاط المزاجي ، والتدعيم الاجتماعي ، والتذوق والتشكيل والتقييم والتفضيل .

## ٢ - الأساس الخاص :

بعد أن يصل الانسان الى أن يتشبع بثقافة العصر وقيم المجتمع يجد نفسه متجها الى مجال تخصص بعينه . وقد يمر في الطريق الى هذا المجال بتجارب ومحاولات في عدد كبير من المجالات ، ولكنه بسبب العديد من الظروف يستقر على وجهة معينة وتخصص محدد ، يجد فيه نفسه ، وهو يتمسك به ويصبر عليه ، وقد يصل فيه الى نتيجة معقولة . وقد لا يصل ، فيتركه الى غيره الى أن يرتبط باطار لا يحيد عنه ولا يتحول الى سواه .



وفى مجال دراستنا وجدنا أن المبدعين فى مجال الرواية وصلوا الى الاستقرار على هذا النمط الابداعى بعد المرور بعدد كبير من المحاولات فى مجال الشعر والقصة القصيرة وغير ذلك من أنماط فنية الى أن استقروا أخيرا على الرواية فكانت هى غايتهم .

### ٣ - الأساس النوعى :

هذا المستوى الثالث هو بؤرة التوهج لدى المبدع ، وهو المرحلة التى يجد فيها المبدع نفسه وجها لوجه مع عمل معين يقوم به .

انه بعد أن مر بالمستوى العام ، أو بمعنى آخر بعد أن استوعب ثقافة العصر ، وبعد أن تخصص فى نمط معين ، نراه يرتقى الى التجويد فى عمل معين .

والمبدع قد يجد نفسه فى عمل آخر ، وقد يقوم بسلسلة من المحاولات فى عدة أعمال ، ولكنه يدور دائما حول موضوع أو فكرة أو قيمة ، وبقليل من الجهد يمكننا أن نبصرها شائعة فى كل أعماله .

انها الخيط الدقيق الذى يعمل بمثابة المحور لحركة المبدع . وهو العمود الفقرى لكل نشاطه .

نعثر على ذلك فى قاموسه اللغوى أو فى خطوط فرشاته أو فى تشبيهاته واستعاراته أو فى أفكاره وجهة نظره فى الحياة أو أسلوبه التشكيلى وقيمه الفنية المختارة .

انه ابن عصره ونتاج مجتمعه ، وهو ان ثار عليه أو تمرد على قيمه فبهدف واحد ليس له هدف سواه : انه يطمح الى أن ترى الجماعة مثل ما يراه ، انه صاحب رؤيا خاصة ، ويحمل رسالة يطمح من تبليغها الى اصلاح حال جماعته .

من هنا نجد متحمسا أشد التحمس لعمله ، ومتعصبا أشد التعصب لأفكاره وحين يطلب منه أن يغير أو يبدل فيه ، فأهون عليه أن يغير حياته ولا يبدل فيما أنتج أو أبدع . ان العمل هو حياته وهو شخصيته وهو رسالته .

والمبدع حين يعمل فى عمل محدد فانه يكون هو والعمل قطعة واحدة لا انفصال بينهما ، انه يرى الأشياء من خلال منظور العمل الذى يقوم به ويتحرك من منطلق القيم التى يبتها فى عمله ، ويتنبه على المثيرات التى تمده العمل بالزاد ومبررات النمو والاستمرار ، وما عدا ذلك فهو بعيد عنه

متجرد منه زاهد فيه . وقد يستبد به الضيق والقلق لأن الأمر لا يستقيم له في العمل ، أو لأن تمردا معينا حدث من شخصيته ، أو لأن ارتباكا بدأ يأخذ طريقه الى حركة الأحداث ونمو المواقف . وهنا نرى المبدع أصبح كالغريق الذي لا نجاة له الا بالاهتداء الى شعاع ضوء يتعلق به عبورا بمنطقة الاظلام الطارئة في محيط العمل .

وقد يترك العمل فترة أو يستريح برهة ، ولكنه لا يكف عن التفكير في العمل ، ولا يستقر بعيدا عنه ، انه يعود اليه مرة أخرى .

هنا نلاحظ في المستوى الثالث ان كل حياة المبدع مسخرة من أجل انجاز العمل ، وهو حين يتقدم مرحلة يجد أنه مدفوع الى الامام ، على العكس من حالته ، في المراحل الأولى ، سواء فيما يتعلق ببداية العمل الفني أو في بداية كل جلسة انه في البداية يكون مترددا خائفا باردا ، ولكن ما ان يتقدم حتى يجد ان العمل قد استوعبه من جميع أقطاره وكل نواحيه . لقد اندمج ، وليس ثمة مخرج له من تلك الحالة الا بالتقدم الى الامام .

هذه هي مستويات الأساس النفسي الفعال . فما هي أبعاده ؟

أبعاد الأساس الفعال التي أمكن لنا الكشف عن خصائصها أربعة ، ولا بد من أن تتوفر في كل مستوى من المستويات الثلاثة السابقة . وتلك الأبعاد الأربعة :

## ١ - البعد المعرفي :

وهو يشير الى القدرات العقلية التقديرية والقدرات الابداعية كالمرونة واستشفاف المشكلات والأصالة... الخ ولا بد من أن تتوفر تلك القدرات والعمليات المعرفية لدى الفرد من البداية . وهي تنمو بشكل أو بآخر من خلال المرور بالمستويات التي سبقت الإشارة إليها .

## ٢ - البعد الوجداني :

ويشار به الى سمات الشخصية كالانطواء والانبساط وقوة الشخصية والدوافع الأساسية والثانوية والميول والرغبات والاتجاهات والقيم ، والتوتر النفسي وتحمل الغموض والقلق والخاوف والآمال ، ومستوى الطموح ... الخ . كل تلك السمات والخصال تساهم بشكل أو بآخر في صقل وجدان المبدع وارهاف حساسيته ، وتزوده بالطاقة اللازمة لمواصلة العملية الابداعية .

### ٣ - البعد الاجتماعي :

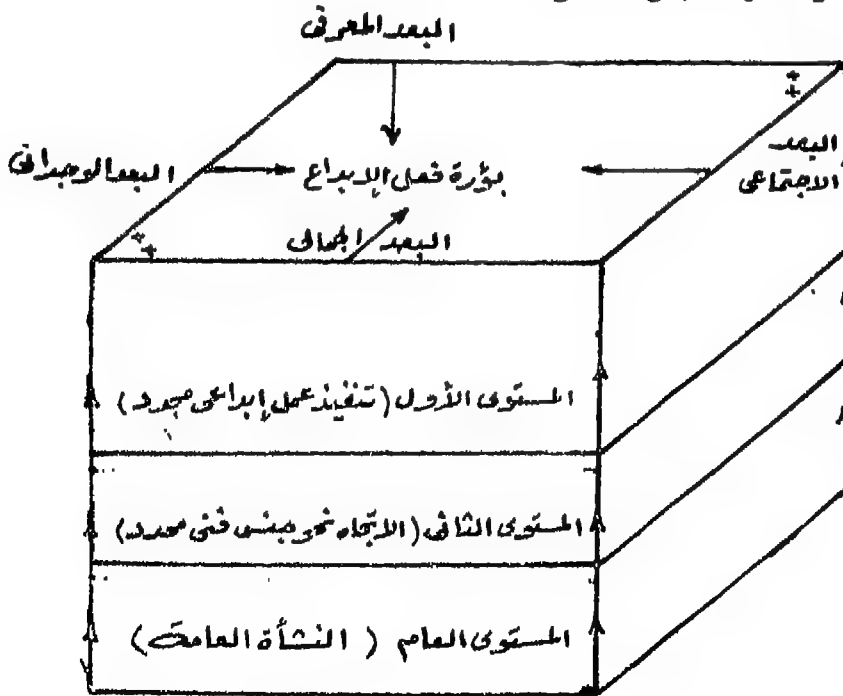
ويشار بهذا البعد الى التنشئة الاجتماعية والنماذج الانسانية المفضلة لدى المبدع ، وعمليات الاستحسان والتشجيع ، والأحداث التي يمر بها المجتمع ، والمواقف المؤثرة والتحديات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، ومما يستفز خيال المبدع ، ويستحث طاقته ، ويتحدى همدؤه واستفزاز ، ويحيله من انسان لا مبال الى ثورة عارمة و طاقة متوثبة .

### ٤ - البعد الايقاعي والجمالي :

ويشار بهذا البعد الى ما هو كامن من نفسه أو مكتسب من ثقافة عصره من طاقة على النقد والتقييم والتفضيل والتشكيل .

ان الانسان في كل لحظة من لحظات حياته يفعل شيئا وكل فعل من أفعاله له طابع ايقاعي معين ، وهو يتشكل وفقا لعدد كبير من المؤثرات والخصائص بحيث يمكن القول بان لكل انسان طابعه في الفعل والسلوك هذا الطابع في العملية الابداعية هو المسئول عن ايقاع الفعل والتشكيل والتقييم والتفضيل في العمل الفني .

ويقدم الشكل التالي رسما تخطيطيا لنسق الأساس النفسي الفعال من منظور شبكي ارتقائي . .



نموذج للأساس النفسي الفعال

نموذج للأساس النفسي الفعال

وفى سياق العملية الابداعية فى الرواية وفى المسرحية لوحظ أن المستوى العام للأساس النفسى الفعال يمد المبدع بالعناصر والنماذج المترسبة فى أعماقه على مدى رحلة عمره ، أما المستوى الخاص فانه ييسر له مهمة المرحلة الشاقة من حيث أنه يسلك طريقا ممهدة فى اطار معلوم له سلفا ( بحكم تخصصه واستقراره على نمط معين ) . أما فى المستوى الثالث فان المجال امامه يكون يسيرا وممهدا ولكن فى نفس الوقت نجد أن التحديات كثيرة والعثرات متكاثرة والعوائق لا حدود لها . ولكن بقدر سعة افقه ورحابة خياله ، وعمق نظراته وطاقته تحمله للتوتر والغموض ، يتجاوز ما يمكن أن ينشأ فى طريقه من معوقات .

### عملية الإبداع فى الشعر المسرحى :

قدمنا فيما سبق استعراضا سريعا للتطور الذى تعرضت له فكرة الإبداع وقد كان اهتمامنا الأساسى فى هذا العرض منصبا على عملية الإبداع بوجه خاص .

والدراسة الحالية تهدف الى الكشف عن الأسس النفسية التى تمضى وفقا لها عملية الإبداع فى الشعر المسرحى .

ولقد سبق لنا ، كما أشرنا من قبل ، القيام بدراستين عن عملية الإبداع فى الرواية ( حنورة ١٩٧٩ ) والمسرحية ( حنورة ١٩٨٠ ) كما ان هناك دراسة اخرى تمت من قبل هاتين الدراستين قام بها سويف (١٩٧٠) فما هو الجديد الذى يمكن أن تضيفه الدراسة الحالية ؟

ربما كان الموضوع الحالى ليس هو المكان المناسب للإجابة على هذا التساؤل وهو ما سوف نقوم به فيما بعد ، عند عرضنا لمشكلة الدراسة الحالية ومنهج تناولها ، ولكننا فى الوضع الحالى تكفينا الإشارة الى ان الشعر المسرحى نمط ابداعى مختلف عن كل الانماط التى تعرضت لها الدراسات السابقة .

وربما كان أبرز خلاف بين هذا النمط ونمط المسرح النثرى على الأقل هو اللغة المستخدمة من حيث أن الشعر هو اللغة الأساسية التى يحملها الشاعر بكل أفكاره ويصورها بشخصياته وينمى بها أحداثه ، بكل ما يعنيه ذلك من تعقيد وتكثيف وتجنيع . فهل يمكن لنا الظن بأن كتابة الشعر الغنائى ( شعر القصيدة ) مماثلة لكتابة الشعر المسرحى ، وان الحوار المسرحى بالنثر مماثل - من حيث الأسس النفسية الإبداعية - للحوار المسرحى بالشعر .

ربما كان من المناسب لقاء نظرة سريعة على الحوار المسرحى بين الشعر والنثر .

## الفصل الثانى

### الحوار المسرحى بين النثر والشعر

#### ١ - مقدمة :

إذا كان اللون هو أداة المصور والسرد هو أداة كاتب الرواية ، والكلام المصور والنغم هو أداة الشاعر ، فإن الحوار هو أداة كاتب المسرحية . والحوار ليس هدفاً فى حد ذاته ، كما أن اللغة جميعها منطوقة أو مكتوبة ليست لها من هدف فى ذاتها . أن الهدف الذى نرمى اليه حين ننطق كلمة أن نصدر صوتاً ، إنما يتحدد بالغاية التى يقصد الفاعل ، بكلمته أو بصوته ، أن يصل اليها .

وقد لاحظنا فى دراسة سابقة عن الحوار الداخلى ( حنورة - ١٩٧٨ ) أن طبيعة الحياة تقتضى أن يكون هناك نوع من الصراع بين عناصر الكون . وهذا الصراع هو الذى يدفع الأطراف المتصارعة الى بذل الجهد واكتشاف الأساليب التى يمكن أن تساعد على الانتصار ، أو تحقيق الهدف من هذا الصراع . وليست بنا حاجة الى الاشارة الى أنواع الصراع ومبررات وجوده فى الحياة ، فقد سبق وقدمنا بعض الأفكار المتعلقة بهذا الموضوع ، وهو ما يؤكد فرانك بارون فى أكثر من دراسة ، بل أن الفكر الداخلى للإنسان إنما يحدد ويأخذ طريقه من خلال نوع من الفعل ورد الفعل ، أو المقدمة

والنتيجة التي تسلم بدورها الى مقدمة جديدة أخرى ، بما يعنى ويؤكد وجود نوع من الديالكتيك داخل عقل الانسان حين يفكر منفردا .  
(Barron, 1968)

من هنا فان الحوار ، الذى هو أداة الكاتب المسرحى ، لن يكون أمرا غريبا على تفكير المبدع ، بل ربما كان ، لقربه من طبيعة الفكر الانسانى ، هو الوسيلة الملائمة لكى يعبر الفنان بها عن رؤياه ، ويجلو بها غوامض الأفكار لدى شخصياته ، ويبرر بها أفعال تلك الشخصيات . فما هى أهم أبعاد هذا النوع من الحوار ؟

للإجابة على هذا السؤال سوف نحاول أن نتناول عددا من العناصر المتعلقة بالحوار كالأبداع الفنى والقصصى والعامة والنثر والشعر .

## ٢ - خصائص الحوار المسرحى :

لقد تم لنا الاقتراب من تلك الخصائص فى دراسة أجريناها عن عملية الابداع الفنى لدى كتاب المسرح العرب والغربيين ( حنورة ، ١٩٨٠ ) وفى تلك الدراسة كشف الكتاب - الذين التقينا بهم - عن أن الحوار فى المسرحية هو جهد الكاتب الأساسى ، الذى يحرك به الأحداث ، وينمى الشخصيات ، ويعرض القضايا ، ويناقش الأفكار . وكانت النتائج التى حصلنا عليها من تحليل آراء كتاب المسرح العربى متفقة الى حد كبير مع ما أشار اليه الكتاب الغربيون الذين تمكنا من الحصول على أفكارهم المتعلقة بالابداع الفنى فى المسرحية ، من أمثال تينيسى ويليامز وأرثر ميللر ويوجين أونسكو وادوارد آلبى وفريد ريش دورنمات وغيرهم ممن أورد ويجر (Wager, 1967) آراءهم الشخصية حول هذا الموضوع .

ومن مجمل تلك الأفكار ، سواء منها ما هو منسوب الى كتاب أجنبى أو الى كتاب عرب ، فانه من الممكن الإشارة الى الأبعاد التالية مما يمكن أن يكشف عن بعض خصائص الحوار المسرحى :

**أولا :** يضع الكاتب فى مسرحيته أحيانا شخصيات ممن يعرف فى الواقع ، وتجر تلك الشخصيات معها الى المسرحية أحداثا وحوارا مما يقع لها ، أو مما وقع لها بالفعل ، فى الحياة العادية .

والكاتب حين يضع شخصية من الواقع فانه يحاول أن يوائم ما بينها وبين باقى عناصر المسرحية ، خاصة منها ما هو خيالى كله ، أو ما هو خيالى فى جانب منه على الأقل ، حيث ان هناك شخصيات أخرى مخلوقة بالكامل ، وليس لها أساس واقعى ، ومن هنا فان الكاتب حين يضع

شخصية مستمدة من الواقع أمام شخصية من خلقه هو ، فلا بد أن حوارا جديدا سوف ينشأ . صحيح أن الشخصيات المستمدة من الواقع تحمل معها ملامح أفكارها وأسلوبها في التعبير ، وطريقتها في عرض تلك الأفكار ، وهو ما يفرض على الموقف أبعادا جديدة لا يملك معها الكاتب إلا أن يتبنى إطارا مرجعيا Frame of Reference ملائما لما جد في الموقف من مدخلات Inputs جديدة .

والكاتب حين يختار تلك الشخصيات فهو لا يختارها اعتباطا أو كيفما اتفق ، بل انه ينتقيها وفقا لحاجة فنية دفعته الى أن يختارها ، على نحو ما يجد نفسه مندفعاً لاختراع شخصية أو جزء من شخصية لكي تقوم بوظيفة معينة في بناء المسرحية . ان الكاتب ، وهو يعمل ، انما يحاول أن يحافظ على بنية العلاقات بين عناصر العمل ، وهو يجتهد في أن يجيء العمل متوازنا ، ليس فيه تضخم في جانب على حساب الجانب الآخر . ينطبق ذلك على موقفه من الشخصيات ، كما أنه ينطبق أيضا على اتجاهه نحو أحداث المسرحية وهو أيضا ما يحدد سلوكه تجاه الحوار .

وفي لقاء مع الكاتب المسرحي محمود دياب أشار الى أنه حينما كان يعالج بالكتابة أحد مشاهد إحدى مسرحياته ، فوجيء بأحدى الشخصيات تقتحم عليه المشهد ، ولم تكن تلك الشخصية مخططا لها أن تظل ذى المشهد لأكثر من ثواني ريثما تعبر من أقصى يمين الحشبة الى أقصى اليسار لكي تخرج من المشهد ، ولكن الشخصية رفضت أن تخرج ، وأصرت على أن تقول كلمة .

وعلى الرغم مما بذله المؤلف ، كما يذكر ، من جهد مضن لكي ينفذ خطة المسرحية كما يقضى بها تدفق الأحداث السابقة ، الا أنه فوجيء بأن الشخصية الدخيلة تتشكل في وعيه ، وتكتسب ملامح جديدة ، وتحاول أن تقترب من أحداث المسرحية وأفكارها ، وهو ما دفع المؤلف الى أن يلتقي في نقطة ما مع الشخصية ، فأعطاهما ما أرادت .

والحوار الذي تم بين الشخصية والكاتب المسرحي ، نوع فريد من الحوار . انه ليس الحوار الداخلي الذي يمارس به الانسان شئون حياته اليومية ، كما أنه ليس من قبيل التفكير المتعلق بحل المشكلات الرياضية مثلا ، وان كان في جانب منه يسعى الى حل مشكلة فنية كتلك التي تولدت باصرار إحدى شخصيات مسرح محمود دياب . نقول ان هذا الحوار الذي يدور بين المؤلف ( كاتب المسرحية ) ، وإحدى شخصياته يكاد يدفع بالمؤلف الى أن يكون واحدا من شخصيات مسرحه . فهو يتعامل معها جميعها ويسعى الى أن يقودها الى تحقيق هدفه . ويمكننا أن نستدل على

الأبعاد التالية من خلال ما قرره لنا في استبارات حرة كل من محمود دياب ويوسف ادريس ونعمان عاشور ويسرى الجندى وعلى سالم وشوقي خميس وغيرهم من كتاب المسرح المصريين وكتاب المسرح الغربيين ، وكذلك مما أورده ويجر (Wager, 1967) :

( أ ) أن الحوار الذى يتم بين شخصيات العمل الفنى ، يتم أولا من خلال حوار داخلى فى عقل المبدع ، ولكنه لم يكن ليتم لو أن الشخصيات لم توجد أو لم تتحرك فى اتجاه معين ، لتصل الى نقطة معينة .

( ب ) أن الحوار الذى يجريه الكاتب بين شخصياته قد لا يسعفه لتقديم فكرته أو توضيحها . أو قد يؤدي الى غموض فى فكرة المؤلف بدلا من أن ينيها . وهنا نجد أن الكاتب يميل الى التمهّل أو الى التوقف ، وقد يلجأ الى نوع من الحوار غير المسجل أو المدون على الورق . . أى أننا هنا بازاء مستويات متعددة من الحوار :

١ - حوار داخلى يحاول به الكاتب أن ينمى أفكاره ، وينمى شخصياته ويوازن به ما بين عناصر العمل .

٢ - حوار سياقى آخر يتعلق بسياق معين ، وهو فى الغالب يخص شخصية من الشخصيات ترى لنفسها حقا لم تنله ، أو وجهة نظر لم تسفر عن وجهها ، أو ظلما وقع عليها ، من المؤلف أو من شخصية أخرى فى العمل .

٣ - وحوار من نوع آخر يتمثل فيما نقرأه أو نسمعه من الشخصيات تنطقه على خشبة المسرح .

( ج ) الحركة اللولبية بين هذه الأنواع المختلفة من الحوار ، داخل نفس الشخص الواحد ( المؤلف ) قد تكشف عن خصيصة على قدر كبير من الأهمية ، وهى أن الشخص يحمل داخل عقله كثيرا من النماذج السيكلوجية ، وكل نموذج منها يعبر عن وجه من الوجوه التى يمكن أن يتشكل بها المؤلف وهو يعمل ، وهو ما يدل على مرونة عقلية تتحرك داخل سياق كبير ، مدفوعة بمواصلة للاتجاه ، تلك المواصلة التى تعمل بمثابة السياق الواقى من تعثر الفكر وتفكك البناء الدرامى .

يوضح ذلك ما ذكره د . يوسف ادريس فى حديث له مع الباحث من أن الشخصيتين الرئيسيتين فى مسرحية الفرافير لم يكونا فى الواقع غير شخصية واحدة ذات وجهين ، وهذه الشخصية تعبر عن المؤلف نفسه ، وقد كان سؤاله الأساسى لنفسه هو : لماذا يكون أحد الناس عبدا أو تابعا



الى الأبد ، على حين يكون شخص آخر سيبدأ الى الأبد . لماذا لا يتم تبادل المراكز ؟ والحقيقة أن اعتراف يوسف ادريس هذا يدعم ويؤكد وجهة النظر التي نقررها في السياق الحالي ، وهي أن العمل الفني كله ، بعناصره المختلفة ، ليس أكثر من قطاع حي من قطاعات حياة المؤلف ، بكل ما تتضمنه تلك الحياة من رؤى وأفكار ووجدانات وقيم وتفضيلات... الخ تنصهر جميعها في بوتقة فعل الابداع .

**ثانيا : يقرر الكتاب أيضا أن الشخصيات المستمدة من الواقع تساعد الكتاب على التقدم وتدفعهم الى التجويد .**

والتقدم والتجويد المشار اليهما هنا ليسا مجرد أمر يتعلق أساسا بالصنعة الفنية ، ولكنه متعلق أساسا بتلك الروح التي تسود العمل من أوله الى آخره . ان الكاتب حين يستمد بعض شخصياته بأفكارها وآرائها من الحياة الواقعية ، فهو يستدرج القارئ أو المتفرج الى المشاركة في الفعل والمساهمة في الحوار . خاصة وأننا جميعا نساهم بشكل أو بآخر في اكمال العمل الفني ، سواء حين يضعنا المؤلف في الاعتبار - كمتلقين - وهو يكتب ، أو حينما نتواجد بالفعل في مكان العرض المسرحي ، ونتلقى الشخصية وسلوكها وحوارها بشكل أو بآخر ، ان الحوار الذي تنطقه هذه الشخصية أو تلك ، انما يمس أوتارا في أفئدتنا ، ويعانق أفكارا في عقولنا ، وقد يعترض على بعض ما نؤمن به أو نفضله من أفكار ومعتقدات ، وبالتالي فانا نجد أنفسنا أيضا كمتلقين نصنع جزءا هاما من العمل الفني .

**ثالثا : يذكر الكتاب كذلك أن الشخصيات يمكن أن تتكون لكل منها ملامح فريدة ومستقلة ، بحيث تصير بها ومن خلال نموها ، أقرب ما يكون الى الاستقلال حتى عن شخصية الكاتب .**

ويذكر لويجي بيرانديللو أن الشخصيات يمكن أن تحتفظ بنفسها حية نابضة ومستقلة ، ويمكن لهذه المعجزة أن تتحقق فقط اذا وجد كاتب المسرح أن الكلمات ، وهي فعل ، كلمات حية متحركة ، كلمات وتعبيرات وجمل لا يمكن أن تتحول الى شيء آخر ، ويستحيل أن تخرع ، بل انها تولد حينما يجد المؤلف نفسه مع مخلوقه ( المسرحية ) الى الحد الذي يراها - المسرحية - كما ترى هي نفسها ( Pirandello, 1968, p. 15-154 )

ومفاد هذا القول من لويجي بيرانديللو أن :

( أ ) الشخصيات تكشف عن هويتها من خلال الحوار .

( ب ) أن تلك الشخصيات يمكن أن تنفرد وتستقل فقط اذا ما وجدت الكلمات والجمل متعددة ونابضة ومكتفية بذاتها .

( ج ) أن العمود الفقرى للعمل المسرحى هو الحوار بما يضمنه من كلمات وجمل وتعابير .

ويتفق توفيق الحكيم مع بيرانديللو حين يقرر أنه اذا ما ذكرت المسرحية ذكر معها الحوار ، ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية ، يعرض الحوادث ويخلق الأشخاص ، يقيم المسرحية من بدئها الى ختامها . وهو فى أغلب الظن كالشعر ، موهبة تنشأ مع المبدع ، ( فن الأدب ص ١٤٨ ) . وفى موضع آخر يشير الحكيم الى أن الكاتب يبدأ بالتقليد ، وهو يستمر يدور حول نواة غيره ، وفى فلك سواء ، الى أن تصبح له نواته الخاصة التى يدور من حولها ، وهذه النواة هى فى الواقع البداية الحقيقية التى يمكن أن تشكل ، الى درجة بعيدة ، المدى الذى سوف يذهب اليه المبدع من حيث خصائص الشخصيات ونوعية الأفكار التى سوف يتبناها ، والأحداث التى ستمثل بالنسبة له اهتمامات أساسية ، ومشاغل مستمرة . وعلاقة النواة التى تتكون عند الكاتب بالحوار تشبه الى حد ما علاقة المنبع بالمياه التى تفيض عنه وتكون مياه النهر ، صحيح أنها مجرد بداية ، ولكنها بداية تشكل الى درجة كبيرة طبيعة الحياة الصادرة عنها ، كما أنها تحدد خصائص النهاية أو المدى الذى سوف تمضى اليه تلك الحياة ، كما أن جزءا كبيرا مما يحيط بالمجرى يكتسب ماهيته ومبرر وجوده من خصائص تلك المياه .

### ٣ - الحوار بين المبدع والعمل الفنى :

يطرح حديث بيرانديللو وتوفيق الحكيم ، عن أهمية الحوار ، يطرح قضية على جانب كبير من الأهمية ، تلك القضية هى : هل العمل الفنى هو الذى يقود المبدع أم أن المبدع هو الذى يقود العمل الفنى ؟

حقيقة لسنا فى موقع يسمح لنا بالإجابة الشاملة على هذا التساؤل ، ولكن من الممكن الإشارة الى أن العمل الفنى حين يبدأ ، فانه يسعى الى أن تتحدد له ملامحه وهو بذلك يصير شيئا خارجيا موجودا بعيدا على مسافة من المبدع نفسه ، أى أنه أصبح مستقلا عن هذا المبدع ، وأصبح بالتالى بمثابة المنبه أو المثير أو الطرف الآخر الذى يطرح نفسه على حواس المبدع وادراكاته ، كما أن أفعال المبدع نفسها تجد لها صدى فى مسار العمل ونموه ، وهو ما يدفع بنا الى الإشارة الى أن حوارا جديدا ومن نوع

آخر يبدأ يأخذ طريقه الى الوجود بمجرد بداية فكرة المسرحية ٠٠ ذلك هو الحوار الذى يدور بين المبدع كطرف وبين العمل الفنى فى مستويات نموه المختلفة ، كطرف آخر ٠

ويبدو أن العمل الفنى كمثير أو طرف خارجى عن المبدع ، ليس هو الطرف الأكثر فاعلية ، ولكنه على أى الأحوال طرف فاعل وله تأثيره على مسار عملية الابداع لدى كاتب المسرحية ٠٠

وقد كشفت دراسة سابقة ( حنورة - ١٩٨٠ ) عن أن الكتاب ، وهم يكتبون مسرحياتهم يفاجئون أحيانا بأن حوارا نابيا أو دخيلا يأخذ طريقه الى سياق العمل ٠٠ وهم لا ينساقون وراء هذا الحوار ، بل انهم يشعرون على الفور فى اعادة النظر فيما أثبتوه ، لكى يستقيم السياق بما يؤدى الى تحقيق التوازن لكل أبعاد العمل ، ولكى يحققوا أيضا الهدف الذى سعوا اليه بكتابة تلك المسرحية ٠٠ ويقرر الكتاب أنهم لكى يصلحوا أمر ما فسد ، فانهم يطوعون الحوار للمعنى المقصود وليس العكس ، وهذا يشير الى حقيقة هامة فى النشاط الابداعى مؤداها أن الحوار ليس تدفقا بلا قيود وشروط ، وليس سيولا تنهمر فى أى موضع شاء لها المبدع أن تنهمر فيه ٠ ان العمل محكوم بمنطق معين ، وهذا المنطق له مستويات متعددة ، فهو يستند الى منطق عام للمجتمع الذى ينتمى اليه الكاتب ومنطق خاص بالجنس الفنى الذى ينتمى اليه ، ومنطق نوعى خاص بالمبدع ومنطق أكثر خصوصية وهو ما يتعلق بهذا العمل بالذات فى علاقته الدينامية ، سواء بالمبدع فى لحظاته المتوالية ، وخصائصه المتعددة وأحواله المتنوعة ، أو بعناصر العمل الداخلية ، من شخصيات لها خصائصها ومنطلقاتها وأحداث لها اتجاهاتها وأهدافها ٠٠ الخ ٠

والمبدع وهو يقدم لنا العمل المسرحى ، فهو يقدم من خلال الحوار ، كما يقرر توفيق الحكيم ولويجي بيرانديللو ٠٠ وهذا التمييز الذى يشير اليه الحكيم ، وتلك الحيوية النابضة المتفردة التى يقررها بيرانديللو ، انما تعبران عن الخصائص الابداعية للحوار المسرحى ، مما يمكن لنا أن نلمسه فى :

( أ ) طرافة الألفاظ وتميز التعبيرات وتفرّد الجمل بما يؤدى اليه ذلك كله من أصالة للحوار ٠

( ب ) مرونة الأفكار والشخصيات بما يؤدى الى تقدم العمل ليس مدفوعا بالقصور الذاتى ولكن بالتنوع على المحور الرئيسى ٠

( ج ) استشفاف القضايا والتنبؤ بالأحداث بما يؤدى الى تلمس اهتمامات الآخرين ومشاركتهم همومهم ٠

( د ) الاستكشاف المتتالي لنوايا وأعماق الشخصيات الأخرى ،  
بما يجعلها تكشف عن نفسها من خلال أفعالها التي تشكل أحداثا متتابعة.  
تؤدي في النهاية الى الكشف عن المجهول .

( هـ ) المواصله الواعيه لاتجاه الفكرة الأساسية للعمل الفني .

وحيثما نتحدث عن منطق له خصوصيته يحكم مسار العمل الفني ،  
وهو يعبر بدقة عن الخصائص الابداعية للحوار المسرحي ، فلعله من  
المناسب في هذا المقام الاشارة الى أن العمل المسرحي خلال حركة نموه  
في يد وتفكير الكاتب ، انما يتحول الى حياة كاملة في سياق نابض يضم  
المبدع والعمل معا ، لدرجة يمكن معها أن نلاحظ أن المبدع قد أصبح  
مندمجا في العمل ، وهو اندماج له شروطه وخصائصه ، فهو ليس تخليا  
كاملا عن الذات المبدعة والتي تمارس رقابتها ، وتفرض أحكامها على مسار  
العمل ، وهو ليس اندمجا مستمرا ، ولكنه موقوت بخصائص الجزء الذي  
يعالجه الكاتب ، وموقوت بالطاقة البدنية والذهنية ، وهو كذلك موقوت  
بالمثيرات والمنبهات الخارجية ، كما أنه موقوت بما ينشأ من مشكلات أو  
عقبات أو مفاجآت في خط سير العمل . وهو مشروط أيضا بالصدق الفني  
الذي يعالج به الكاتب العمل ودرجة الخصوبة في الأحداث والشخصيات ،  
ومشروط كذلك بسلامة البناء ، كما أنه مشروط بخصوبة الخيال والتحامه  
بأحداث وخصائص الواقع .

من هنا فان الاندماج بين المبدع وعمله ، له طبيعته المتميزة التي  
تمتد بآثارها الى كل جزئيات وخصائص هذا العمل بما فيها الحوار .  
انه نوع من الاقتراب الواعي من الموضوع ، ولكنه اقتراب غير مستقر ،  
انه يشبه ، فيما يقرر رودلف أرنهيم ، عند حديثه عن حركة المبدع أثناء  
الأداء الابداعي ، (Arnhem, 1962) يشبه الحركة اللولبية ، تلك الحركة  
التي تميز ، في الواقع ، جوانب كثيرة من السلوك الانساني ، مثل  
انقباضات أو انبساطات بعض أعضاء الجسم ، ومثل الكف التراكمي عند  
بذل الجهد أو الاستغراق في عمل من الأعمال لفترة معينة ، حيث يلاحظ  
على الكائن أن نشاطه يميل الى التوقف لفترة بعينها ، الى أن تزول آثار  
هذا الكف ، وبعدها يمكن للانسان أن يواصل بذل الجهد من جديد .

ونفس الأمر يمكن أن يوجد في النشاط العقلي ، وقد تم العثور عليه  
في السلوك الابداعي ( سويف ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٧ ، ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ )  
حيث انه قد لوحظ أن حركة المبدع ، شاعرا كان أم قصاصا أم كاتباً  
مسرحيا ، هذه الحركة محكومة بمدى معين لا يمكن لها أن تتجاوزه ، وهذا  
المدى يتحدد بالتوتر النفسى لدى المبدع ، ذلك التوتر الذي يدفع حركة .

المبدع الى أن ينتهى التوتر فتتوقف بالتالى حركة المبدع ، الى أن ينشأ لديه توتر جديد ، فيبدأ العمل من جديد ، وبذلك يترك لنا المبدع مجموعة من المقاطع الابداعية داخل سياق العمل الواحد كل مقطع منها يتوازى مع نوبة توترية وهو ما يكشف عن نفسه بوضوح عندما ننظر فى مقاطع قصيدة شعرية .

أما حينما نكون بصدد الحديث عن الحوار المسرحى فمن الممكن أن نلاحظ - اذا ما أتيح لنا الاطلاع على مسودات الكتابة المسرحية - أن الكاتب يبدأ الفقرة الحوارية ، ويستمر فيها ، بنفس الفكرة ، تقريبا ، الى أن يفرغ الكاتب منها فيتوقف ، لكي ينتقل الى فقرة جديدة وقد أتيح لنا بالفعل الاطلاع على بعض تلك المسودات ولاحظنا تلك الملاحظة ، فسالنا الكتاب عن سبب التوقف ثم عن سبب البدء ، فكانت اجاباتهم متنوعة .

فقد ذكر بعضهم أن الفكرة تكون قد انتهت ، ومن ثم فان على الكاتب أن يتوقف ليفكر ، ثم يبدأ فقرة جديدة متضمنة فكرة جديدة . . . وحين سئلوا عما اذا كان يحدث توقف دون أن تنتهى الفكرة أجابوا بالايجاب ، وهذا يعنى أن الفكرة ليست هى المحك أو الفيصل الأساسى الذى يحكم حركة المبدع من حيث التوقف أو المواصلة . . .

وحين قمنا بفحص الوقفات من حيث تحديدها لطول الفقرات ، لاحظنا أن هناك ايقاعا له اتساع معين ، قد يطول أو يقصر ، ولكن هذا النوع فى الطول أو القصر محدود ولا يبعد كثيرا عن المتوسط الخاص بطول الفقرة لدى كل مبدع .

وربما كان من المناسب هنا افتراض أن هذا الثبات أو الاستقرار النسبى فى طول الفقرات الحوارية محكوم بعدة أمور من بينها :

١ - الطاقة العقلية لدى الكاتب ، بشقيها التنويعى Divergent Thinking والتقريرى Convergent Thinking (Guilford, 1971 p. 63)

٢ - الخصائص الوجدانية لدى الكاتب بما تمليه من انسياب وانطلاق فى العمل ، أو توقف بسبب العجز أو تردد وتشكك بسبب الغموض .

٣ - الخصائص الجمالية بما تتضمنه من إيقاع شخصى لدى الكاتب، هذا الإيقاع الذى يؤثر فى اتساع أو ضيق الوحدات السلوكية الناتجة عن الكائن ، وبما تتضمنه أيضا من أنشطة استكشافية ينطلق بها الكاتب وراء علامات أو رموز بحثا عن خصائص مفضلة أو تعميقا لتشكيلات - تبناها أو يحاول الوصول اليها .

٤ - قيمة اجتماعية مميزة ، وسياقات ثقافية جذابة ، تضغط على فكر وأداء المبدع بحيث لا يمكنه الفكك منها أو تجاهلها بسهولة .

٥ - خصائص العناصر التي بثها المبدع في عمله ، بما يجعل تلك العناصر على درجة من الخصوبة أو الجذب ، وهو ما يؤدي في النهاية الى افراز فقرات حوارية متكافئة في خصوبتها أو جذبها لعناصر العمل نفسه .

٦ - درجة المran التي تلقاها المبدع وما يسفر عنه هذا المran ، أيا كان مصدره من خبرة ٠٠ وهذا المran ، كما لاحظنا في دراسة سابقة ، يمضى عبر ثلاثة مستويات ( حنورة - ١٩٨٠ ص ٢٢٣ ) هي :

( أ ) **المستوى العام** : مستوى التنشئة والاكساب ، والمran العام على التفكير والممارسة .

( ب ) **المستوى الخاص** : مستوى التخصص والمran الموجه الى ميدان بذاته .

( ج ) **المستوى النوعي** : مستوى الاداء في عمل محدد ، والمran على التعامل مع عناصر هذا العمل والاقتراب منها والتفكير فيها والتجريب على جزئياتها ، كما كان يفعل بيكاسو مثلا في الجبريكا (Arnheim, 1962) وجويس في أوليس ( حنورة ) ١٩٧٩ ، وعبد الرحمن الشراوى في بعض انتاجه الشعري ( سويف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥٧ ) .

من هنا فانه من الممكن تفسير خصائص الفقرات الحوارية على أساس أنها استجابات سلوكية تتوازي بدرجة أو بأخرى مع خصائص المبدع ، وخصائص العمل الابداعي ، وخصائص الموقف الذي يتم فيه الاداء .

ولقد يكون من المفيد في هذا المقام الوقوف قليلا عند الخصائص الحوارية بما في ذلك طبيعة اللغة المستخدمة في الحوار ، وجمهور المتلقين، قراء كانوا أم مشاهدين ، فقد يكون في ذلك ما يلقي بعض الضوء على قضية ما زالت مطروحة حتى اليوم ، وهي قضية الفصحى والعامية في الحوار المسرحي من ناحية ، وقضية الحوار المسرحي بين الشعر والنثر من ناحية أخرى .

#### ٤ - الحوار المسرحي بين المبدع والمتلقى :

يقول الدكتور محمد مندور ، في سياق حديثه عن الحوار الدرامي ان « ٠٠٠٠ الحوار هو الذي يتكون من نسيج المسرحية ، وهو الذي يعطينا قيمتها الأدبية ، وبالرغم من أنه كان يكتب شعرا في المسرح اليوناني

والرومانى القديم ، ثم فى المسرح الكلاسيكى فى القرن السابع عشر الميلادى ، الا أنه كانت تراعى فيه طبيعته الدرامية ، وبخاصة المشاهد التمثيلية من المسرح القديم ثم فى المسرح الكلاسيكى كله . أى أنه كان ينبع من الموقف الذى لا ينبغي أن يتجاهله الشاعر أو ينسأه ، لينطلق فى التعبير عن خواطره أو مشاعره الخاصة ، وذلك لأن الحوار الدرامى موضوعى بطبيعته ، ويجب أن يظل موضوعيا ، وبذلك تميز الشعر الدرامى عن الشعر الغنائى ، وان يكن من الشاق على الشاعر بالبداية أن ينحى دائما نفسه عن الموقف ، ولذلك كثيرا ما كان يبرز الطابع الغنائى من خلال الحوار الدرامى ( مندور ، الأدب وفنونه ، ص ١٢٠ ) .

وما يعنينا فى السياق الحالى من حديث الدكتور مندور ، عن الحوار ، هو مسألة موضوعية هذا الحوار وبعده عن ذات الكاتب من أجل أن يعبر بصدق عن ذات الشخصية التى ينطقها . ونحن وان كنا نتفق مع الدكتور مندور ، فيما يورده من ضرورة موضوعية الحوار ، فانه من الضرورى أيضا أن يكون ماثلا فى أذهاننا أننا بازاء عمل فنى ، شأنه شأن أى عمل فنى آخر ، فيه جانب ذاتى يعبر عن وجهة نظر المبدع ، وما يريد أن يبعث به كرسالة الى الآخرين ، ممن يقرأون أو يسمعون عمله . والشاعر الغنائى نفسه حين ينطق بلسان بغى فى قصيدة قصيرة ، فهو نفسه ليس بغيا ، ولكنه يحاول أن يقدم لنا تلك البغى من خلال نظراته الى الواقع والشاعر الغنائى ، بذلك يصبح موضوعيا وذاتيا فى نفس الوقت .

العمل الفنى ، اذن ، ذاتى وموضوعى ، وعلينا أن نتعامل معه على هذا الأساس . وليست الطريقة التى تصاغ بها الرسالة الفنية شعرا كانت أم نثرا هى التى تفرق بين ما هو فن وما هو ليس بفن ، بل ربما كانت هناك عناصر أخرى ، مما سوف نتعرض له فى مواضع تالية ، هى التى تحسم فى أمر هذه التفرقة .

على أن الدكتور مندور يعود بعد ذلك ليعرض لنا جانباً آخر من الخلاف حول لغة الحوار وهو ذلك الجانب المتعلق باستخدام الفصحى والعامية فى الحوار المسرحى .

يقول الكاتب « وموضوعية الحوار الدرامى يثير مفهومها بعد ذلك خلافات ومناقشات عديدة بين النقاد . فمنهم من يرى أن تلك الموضوعية ، وبخاصة فى الأدب الواقعى ، لا تتحقق الا اذا أنطقت شخصيات المسرحية بلسان مقالها ، ومستوى ادراكها ولغة حياتها اليومية المختلطة بمشاعرها ، وذلك بينما ينكر البعض الآخر هذا الرأى ، ويرون فيه دعوة الى السطحية

العقيمة والثرثرة الفارغة والركاكة العقلية والفنية واللغوية ، ويقولون ان الحقيقة الموضوعية الحقيقية ، بل والواقعية العقيمة ذاتها ، هي تلك التي تنطق بلسان جال الشخصيات المسرحية بما يفهمه الكتاب عنها وعن وضعها ومعارك حياتها بلغته هو كأديب ، لا بركاكة الشخصيات المسطحة المحرومة من الثقافة والوعي » ( نفس المرجع ص ١٢٢ - ١٢٣ ) .

ويتطرق الدكتور مندور بعد ذلك ليتحدث عن الخلاف بين أنصار الفصحى وأنصار العامية من حيث استخدامها في كتابة النص المسرحي والتعبير ، من خلاله ، عن حال الشخصيات ورغباتها ... الخ .

وينتهي الكاتب - بعد أن يورد حجج كل فريق - الى أنه في اللغات الأخرى ، غير اللغة العربية ، ليس ثمة خلاف كبير بين لغة الكلام ولغة الكتابة ومن ثم فليس هناك ازدواجية لغة ، أما في العالم العربي فإن اللهجات المختلفة يكاد الخلاف بينها يجعلها أقرب الى أن تكون لغة مستقلة ، مما يزيد المشكلة تعقيدا .

أما عن رأينا نحن فان القضية يمكن أن تأخذ شكلا آخر بحيث نطرح الأسئلة التالية : « هل النص المسرحي كتب لكي يمثل أساسا أم لكي يقرأ ؟ وان كان للتمثيل فآين سيمثل ؟ هل في بيئة الكاتب أم في بيئة أخرى ؟ ومن هو الجمهور الذي سوف يتلقاه ؟

كل هذه أسئلة تطرح نفسها ، ولسنا في وضع يسمح لنا بالإجابة اجابة نهائية على هذه التساؤلات ، ولكن اذا ما وضعنا في اعتبارنا أن لدينا لغة أساسية هي اللغة العربية ، وهي لغة مفهومة لكل من يسمعها ، وإذا ما وضعنا في الاعتبار كذلك أنه من الممكن تلوين تلك اللغة سواء كتبت أم نطقت بحيث تقترب كثيرا من اللهجات المحلية ، تلك اللهجات التي هي في حقيقتها ليست أكثر من مجرد اشتقاقات من اللغة الأم ، لكان لنا أن نصل الى رأي معقول مؤداه أن زيادة التعليم في العالم العربي ، وازدياد رقعة القراء جعل من الممكن الاقتراب بلغة المسرح من اللغة الفصحى ، وذلك لكي نضمن لمسرحياتنا رقعة أكبر من الانتشار وجمهورا أوسع من القراء وعددا أكبر من المشاهدين على اختلاف لهجات المواطنين ... ولدينا في هذا السياق تجارب جيدة فمعظم مسرحيات الفريد فرج كتبت بلغة شاعرية ، مسرحية « سليمان الحلبي » ، مثلا ، مثلت في القاهرة ولقيت من النجاح والترحيب ما عجزت عن أن تحققه مسرحيات أخرى كانت مكتوبة باللهجة العامية لمؤلفين آخرين وعرضت في نفس الوقت الذي كانت تعرض فيه مسرحية سليمان الحلبي في القاهرة أيضا .

وقد يرى البعض أن عناصر مسرحية سليمان الحلبي لم تكن كلها



حوارا بل ان هناك شخصية الحلبي الغدة ، وطبيعة الحقبة التي وقعت فيها أحداث المسرحية ، والشخصيات التاريخية ، وشخصيات الممثلين وأسلوب الاخراج والاضاءة والصوت والديكور ، فضلا عن الدعاية ، والتلقى الواعي الذي استقبلت به المسرحية من جمهور النقاد والكتاب ، كل هذه أمور جعلت من سليمان الحلبي « موضة » يسعى اليها الجماهير . فضلا عن أنها قد عرضت على خشبة مسرح الأزيكية أعرق مسارح القاهرة ، وهو ما يضمن لأى مسرحية تعرض عليه احتراماً وتوقيراً لا تحظى به أى مسرحية أخرى تعرض فى أى مسرح آخر بمصر . . .

قد يقال ذلك ، وقد يقال أيضا أن المسرحية أصلا مسرحية تاريخية وأبطالها ينتسبون الى بلدان مختلفة هي مصر والشام وفلسطين وفرنسا . . . الخ ، ومن ثم فان توحيد اللغة كان ضرورة فنية وكان تجاؤزا لواقع قائم ألا وهو تعدد لهجات أبطال المسرحية ، مما كان سوف يجعل من الصعب على شخصيات المسرحية ، لو استخدموا اللهجات المختلفة ، أن يصلوا الى مستوى التفاهم الكامل ، وهو ما سوف يصيب المتفرج أيضا بقدر من التوتر والانعصاب وعدم القدرة على المتابعة الواعية ، اذ أن وعيه سيكون موجها نحو فك طلاسم اللهجات أولا ، وهو ما سوف يجعل خبرة التلقى خبيرة ثقيلة ، وهو ما لن يحقق فى النهاية الهدف من مشاهدة المسرحية . .

واذا كان هذا هو ما يبرر به استخدام اللغة الشعرية فى سليمان الحلبي وغيرها من المسرحيات التى تعرضت بالقاهرة ، ولو انعدمت أو اختفت تلك المبررات لكان من الملائم تماما استخدام اللهجة العامية ، لكى يأتى التواصل كاملا ، ولا يكون بمثابة حاجز ينبغى عبوره أولا قبل أن يتحقق للمشاهد كمال التفاعل مع العمل المسرحى . .

وكما سبقت الاشارة فلسنا ممن يؤكدون تمام التأكيد على ضرورة استخدام الفصحى فى الكتابة للمسرح ، ولكن هذه الأفكار التى يقدمها البعض كمبررات للاتجاه الى الفصحى كضرورة ، هي نفسها التى يمكن استخدامها كمبررات للتردد فى استخدام العامية كلغة حوار مسرحى على الأقل فى مستوياتها الضحلة ، المغرقة فى المحلية . ونحن لسنا من أنصار قصر كتابة الحوار بالفصحى ولسنا أيضا من أنصار قصر كتابة الحوار بالعامية العربية ، ولسنا من أنصار اللجوء الى لغة وسطى بين الفصحى والعامية لكتابة الحوار ، ولكننا فى الواقع ننظر الى الموضوع من زاوية أخرى . .

ان الكاتب المسرحى لا يكتب مقالا صحفيا بحيث يكون هدفه هو

مجرد سرد خبري لخبر أو تعليق أو رأى • ان كاتب المسرح فنان مبدع ، والابداع الفنى له مقتضيات ، قد يكون من المناسب فى المقام الحالى الإشارة إليها بما يتيح قدرا أكبر من الوضوح فيما يتعلق بخصائص الحوار المسرحى •

## ٥ - الأسس النفسية للابداع الفنى والحوار المسرحى :

خلال الثلاثين عاما الماضية تقدمت الدراسات فى مجال سيكولوجية الابداع الفنى تقدما محسوسا • وقد كان من أبرز الحركات المكثفة والموجهة لدراسة السلوك الابداعى على مستوى العالم فى هذه السنوات الثلاثين حركة رئيسية ، اتسمت بأنها كانت تمضى وفق خطة مرسومة ، وتسعى نحو هدف معين وقد قامت تلك الحركة فى أمريكا ، ومن أبرز رجالها ج • ب • جيلفورد وبول تورانس •

كما نشطت فى مصر حركة أخرى منذ أربعينيات هذا القرن بدأها الدكتور مصطفى سويف بدراسته عن الابداع الفنى فى الشعر والدكتور عماد الدين اسماعيل بدراسته عن الاستعداد الفنى عند الحصور ( سويف - ١٩٧٠ ) • وقد أتيح للباحث الحالى أن يساهم بعدد من الدراسات فى دعم مسيرة تلك الحركة العربية لدراسة السلوك الابداعى •

وتحاول الدراسة العلمية للسلوك الابداعى أن تتناول الظاهرة الابداعية من أكثر من مستوى ومن أكثر من زاوية ، وربما كان من أبرز تلك الزوايا ما يلى :

١ - المبدع نفسه باعتباره كائنا ذا خصائص معينة ( معرفية ووجدانية وإيقاعية وارتقائية ) •

٢ - السياق الاجتماعى الذى تتحقق فيه الظاهرة الابداعية ، وهو يتمثل فى المجتمع ومنظّماته واتجاهاته وما يهب عليه من تيارات وما يقدمه لأبنائه من تيسيرات أو ما يضعه فى طريقهم من معوقات خلال تنشئتهم وتدريبهم أو من خلال عمليات الاتصال القائمة بينهم •

٣ - العمل الابداعى نفسه باعتباره هو النتاج الذى يحمل بصمات المبدع ويحدث أثره فى الفرد أو فى الجماعة التى ستتلقاه ، وهذا العمل الابداعى لابد من توفر خصائص معينة فيه ، لكى يصبح عملا ابداعيا بمعنى ما من المعانى •

وهذه الأبعاد أو الزوايا الثلاثة كل منها يلعب دورا بارزا فى بزوغ أو اضمحلال الظاهرة الابداعية • ولسنا نستطيع فى الوقت الراهن الادعاء

بأن العمل الفني ينبغي أن يكون هو البعد الوحيد الجدير باهتمامنا ، لأنه أكثر أهمية ، كما لا نستطيع الادعاء بأن المبدع هو الذى له كل الأهمية من حيث أنه هو الذى ينشئ العمل الفني ، ولو لم يوجد المبدع لما تم شيء على الإطلاق . كذلك فإننا لا نستطيع الزعم بأن المجتمع هو المسئول أولا وأخيرا عن أى ظاهرة تنشأ فيه ، سواء كانت ظاهرة إبداعية أو غير إبداعية ، من حيث أنه هو الوعاء الذى تصب فيه وتفيض عنه كل التيارات والأفكار والأحداث ، وهو بهذه الصفة يضفى خصائصه وإمكاناته على أى نتاج فردى أو اجتماعى ينبت منه . لسنا ندعى هذا أو نزعم ذلك ، لأن كل بعد منها له أهميته وله وزنه ولا يمكن أن نضفى أهمية إضافية على أى منها .

وهذه الأبعاد الثلاثة التى نرى أنها محددة للعملية الإبداعية ليست فحسب تحدد لنا مجال التركيز الذى علينا أن نلتزم به عند دراسة العملية الإبداعية فى المسرح أو فى أى جنس إبداعى آخر ، بل إنها لتحدد – وإلى مدى بعيد كذلك – النظرة الموضوعية التى ينبغي علينا أن نلتزم بها فى كل ما يصدر عنا من أفكار أو أفعال .

ان من يقفون عند قضية الفصحى والعامية فى الحوار المسرحى ، أو أولئك الذين يقفون عند قضية الشعر والنثر فى لغة المسرحية ، انما يقفون عند زوايا ضيقة أو يقفزون فوق الحقائق الموضوعية للظاهرة .

علينا أن نحدد أولا خصائص العمل الفني ، والتى بدونها لا يصبح عملا فنيا ، ثم علينا بعد ذلك أن نحدد الى أى مدى يكون المبدع مبدعا اذا توفرت فيه خصائص معينة ، أو اذا أفرز استجابات لها مواصفات أو خصائص محددة ، وإلى أى مدى يمكن أن يكون هذا العمل عملا إبداعيا بالنسبة لجمهور معين ، وليس كذلك بالنسبة لجمهور آخر . وهل علينا هنا أن نقول بأن العمل الفني بالنسبة لظروف معينة يوجد فيها واذا وجدت ظروف أخرى لم يكن كذلك ؟

ولكى نكون واضحين الى حد ما ، يمكن أن تكون القضية المطروحة والتى يعالج من خلالها هذا الموضوع هى الحوار المسرحى باعتباره الوعاء أو القالب الذى يصب فيه المبدع قضيته .

يقول جان بول سارتر فى سياق حديثه عن أهمية الكتابة « ٠٠ » وأحد الدوافع الرئيسية للخلق الفني هو بلا ريب الحاجة الى أن نحس أنفسنا أساسيين بالنسبة الى العالم . اننى بتشبيتي على القماش أو الورق ذلك المظهر من الحقول أو البحر ، وتلك السيماء من الوجهن اللذين كشفتهما ،

موثقا الروابط بينهما ، وموحدا النظام حيث هو غير موجود ، وفارضا وحدة العقل على تنوع الأشياء ، اننى اذ أفعل ذلك ، فأننى أنتجها ، أى أحس بنفسي أساسيا تجاه خلقى . » ( سارتر ، ١٩٦٥ ص ٨١ ) .

ويستطرد سارتر بعد ذلك ، فيذكر أن العمل الفني لا يكتمل أبدا ، بل هو دائما مجرد مشروع لا يكتمل ، لأن المبدع لابد أنه كلما أعاد النظر فيه ، أضاف شيئا جديدا . ويقول سارتر « سأل رسام متمرن معلمه . . متى ينبغي أن أعتبر لوحى منتهية ؟ » فأجاب المعلم : « عندما تستطيع أن تنظر اليها بدهشة وأنت تقول « أنا الذى صنع هذا ؟ » وهو يعنى : أبدا لن تصل الى هذا . »

ومفاد حديث سارتر أن المبدع لا ينبغي عليه أن يخلق ذاته وينظر الى الموضوع الخاص به هو شخصيا كما لو كان يفعل ذلك من خلال عيون الآخرين ، ان عليه أن يعمل بتلقائية وألا يضع حاجزا بينه وبين العمل ، ذلك الحاجز المتمثل فى الانسلاخ والتجرد وفقدان العلاقة الحتمية بالعمل الفني .

والمبدع وهو يعمل فى العمل يملك خصائص معينة ، ومهارات نوعية واتجاه ابداعى محدد ، وهو ينتمى الى حضارة ذات تاريخ وتراكمات ثقافية ، وهو يعلم أنه ينتمى الى مجتمع وجمهور له قضايا وتطلعاته ، جمهور له آلامه وآماله . . هذا الجمهور يلقي بظله — سواء أراد المبدع أو لم يرد — عليه وعلى عمله ، والمبدع وهو يعمل لا ينبغي له أن يمسك بآلة يقيس بها عناصر عمله والا تحول العمل الفني الى شيء آخر ليس له صفة أو خاصية الفن . بمعنى آخر ان مما يصدر عن المبدع من انتاج ابداعى ، بحكم تلك العلاقة الوثيقة بين العمل والمبدع والمجتمع سوف يجرى متميزا وظريفا . . والسبب فى ذلك هو أن المبدع ، وهو يعمل ، قائما يعمل بتلقائية ، والعمل ، حين يتشكل ، فانه يحمل معه تلك الخاصية ، أعنى التلقائية ، وهو ، لأنه صادر عن فنان له خصائص معينة وموجه الى جمهور له خصائص وقضايا نوعية وموضوع فى قالب فنى متميز ، فانه سوف يأتى ، بدون شك ، عملا فريدا غير مكرر أو مطروق .

ان نتائج الدراسات الابداعية ، التى تم الكشف عنها فى السنوات الأخيرة ، تشير الى وجود عدد من الاستعدادات الأساسية لدى المبدع ، وهذه الاستعدادات تكشف عن نفسها ، بشكل تلقائى ، فيما يصدر عن المبدع من أفعال أو أفكار ، ومن ثم فقد رأينا أن أفضل أسلوب للنظر الى العمل الفني ، بقصد الكشف عن أبعاده الابداعية ، هو أن ننظر الى ما هو متوفر فى هذا العمل أو ذاك من خصائص ، وهو ما حاولناه

فى بحث أخير عن الدراسة النفسية للإبداع الفنى بتطبيق نفس المنهج على قصيدة « شنىق زهران » لصلاح عبد الصبور ، ومن أهم الأبعاد التى رأينا أهميتها فى تقويم الجانب الإبداعى فى العمل الفنى مايل : -

( أ ) الأصالة : بمعنى التفرد والجدة والملاءمة فى الصور والأفكار المطروحة من خلال العمل .

( ب ) المرونة : أى التنوع والتغير وعدم التثبيت والاستطراد والاحتراز لصورة أو فكرة واحدة طوال العمل ، وكلما تتابعت الصور وتغيرت الزوايا كان العمل أكثر خصوبة .

( ج ) استشفاف المشكلات : أى الالتفات الى زوايا لا يلتفت إليها عامة الناس أو حتى خاصتهم ، بحيث يصبح التفرد بالحلول المقدمة لمعالجة القصص والنقص أو حتى الكمال والجمال من أبرز ما يميز العمل الفنى .

( د ) مواصلة الاتجاه : بمعنى مواصلة المحاور واستجماع الأفكار والصور الواردة من روافد متعددة فى العمل ، وتكثيفها لتمضى فى تيار واحد على الرغم من بروز المصاعب والعقبات فى طريق العمل بحكم الرغبة فى التغيير أو التفرد .

هذه هى أبرز الملامح التى رأينا أنه ينبغى أن تتوافر فى العمل الفنى لكى يصبح عملا له وزن فى مجال التقويم الإبداعى . ( حنورة ، ١٩٨١ ) ونفس الأمر يمكن أن نقوله بالنسبة للحوار المسرحى . ان الحوار هو أداة المبدع فى العمل المسرحى ، بل لا تعدو الحقيقة اذا زعمنا أن الحوار يكاد يكون هو أداة المبدع أيا كان الميدان الذى يعمل فيه شعرا كان أم نثرا ، كلاما كان أم أشكالا ، صورا كانت أم أنغاما . ان المبدع وهو يعمل يتناول عمله من خلال تخيل الآخرين الذين سوف يتلقون عنه العمل ، وهو ما يفرض عليه أن يتعامل معهم كما لو كانوا يردون عليه عندما يطلق صيغة معينة أو قضية محددة ، ( سوييف ، ١٩٧٠ ص ١٢٢ ) .

من ناحية أخرى فإن المبدع وهو يعمل فانه فى داخل عقله يجرى حوارا حادا يصل أحيانا الى حد الصراع ، بين جانبيين لكل منهما اتجاه معين ، قد يختلف مع الاتجاه الآخر قليلا أو كثيرا ، ولا بد لأحدهما أن ينتصر لكى تخرج فكرة ما الى حيز الوجود وقد لا ينتصر أحدهما فلا تخرج الفكرة أو الصورة ، وقد يحدث بينهما نوع من الاتفاق على حل وسط . المهم أن حوارا من نوع أو آخر يدور داخل عقل المبدع ، وهذا ما تم الكشف عنه فى أكثر من دراسة ( حنورة ، ١٩٧٨ ؛ Barron, 1968 )

هذا عن نوع الحوار الداخلى فى عقل الانسان عموما والمبدع خصوصا ، وحينما يكون الأمر متعلقا بالحوار المسرحى وطبيعته ، فاننا نكون بازاء

مشكلة أخرى ليست هي تلك المشكلة المتعلقة بالصراع الذى يدور داخل عقل الانسان مما يتعلق بالتفكير الاجترارى ، بل انه حوار بين شخصين لكل منهما هويته المتميزة .

ان الحوار المسرحى بدلا من أن يستحوذ على كل النشاط العقلى للمبدع ، فانه سوف يجد طريقا الى التعبير عن نفسه على الورق من خلال التحوار المفقوط أو المكتوب بين شخصيتين أو أكثر ، بدلا من أن يظل عقل المبدع هو الوعاء الوحيد الذى تتفاعل وتتصارع فيه كافة الآراء والأفكار . وعلى الكاتب المسرحى أن يستفيد من خاصية فن المسرح ، تلك الخاصية التى تتيح له أن يعبر عن كافة الأفكار المتصارعة ، وهو ما يتجاوز به النظرة الواحدية التى يجد كاتب المقال نفسه واقفا فى أسارها حين يعرض قضية لها أكثر من وجه ، أو ما يجد الشاعر الغنائى نفسه أسيرا لها حين يكون بصدد وصف زهرة أو جدول من الماء ، تلك الخاصية هي خاصية الدراما ، أى الفعل ورد الفعل بالكلمات والأفعال ، هى ما ينبغى على كاتب المسرح أن يستثمرها فى عمله المسرحى ، بدلا من الاستطراد العقيم وراء فكرة عقيمة ذات بعد واحد ، ان عليه أن ينشط فى عقله وبين أفكاره ذلك الصراع الثرى الحبيب ، والذى يسفر فى النهاية عن عمل متعدد الأبعاد ، متشابك القضايا ، متصارع الأفكار ، له أكثر من مستوى من مستويات التناول والانكشاف ، سواء فيما يتعلق بشخصياته أو بأحداثه أو رموزه أو معانيه .

وإذا كنا قد وصلنا الى أهمية الصراع بالنسبة للحوار المسرحى ، وما يفرزه هذا الصراع من خصائص متباينة للعمل المسرحى ذاته تجعله عملا متميزا وليس مشابها لأى عمل فنى آخر ، فأننا يمكننا الآن النظر الى هذا العمل من خلال الخصائص التى ينبغى أن تتوفر فى العمل الابداعى ، وتجعله عملا ابداعيا على الحقيقة .

لقد تحدثنا عن الأصالة والمرونة واستشفاف المشكلات ومواصلة الاتجاه كخصائص للعمل الابداعى ، وهى فى نفس الوقت خصائص للمبدع تفيض عنه وتظهر فيما يخلفه لنا من أعمال أو فيما يصدر عنه من أفعال واستجابات .

ان الحوار الدرامى كقيل بأن يحقق لنا هذه الخصائص الابداعية ، فهو أساسا حوار أصيل ، غير مشابه لأى حوار آخر صادر عن شخص آخر ، أو صادر عن نفس الشخص فى لحظة أخرى من لحظات حياته ، هذا اذا كان هذا المبدع حريصا على تجديد أفكاره وتجاوز القديم والمطروق منها ، بالمعيشة المستمرة للحياة المتجددة فكرا واطلاعا وعملا . كذلك

فان هذا الحوار المتميز له قدر من المرونة ، تلك المرونة التي تجعل الشخصيتين المتواجهتين تجتهد كل منهما في اقتحام المجال النفسى للشخصية الأخرى والانتصار عليها ، وهذا النوع من الرغبة فى الانتصار هو ما يجعل الفكرة ونقيضها وما يتتالى وينتج عنهما شيئا متنوعا ومتجددا ومتغيرا باستمرار . يضاف الى هذا أن المبدع يحاول وهو يتناول من خلال أقوال الشخصيات التي هي أدواته لبث هذا الحوار - هذا المبدع يحاول أن يعالج مشكلات أو قضايا قد تكون مطروقة أو معروفة ، ولكنه يلتفت اليها من زاوية جديدة ، زاوية لم يلتفت اليها أحد قبله وبحكم أنه يعمل من خلال شخصيات لكل منها وجهة نظر ، فهو حينئذ سيجد نفسه مضطرا الى النظر الى الأمر من أكثر من زاوية ، ولابد أن زاوية أو أكثر سوف تقدم اليه استبصارا جديدا بخدود قضيته أو مشكلته ، كما أن التصاعد المستمر فى الحوار سوف يقدم اليه أفقا أرحب لينظر منه الى تلك القضية أو تلك المشكلة . أما فيما يتعلق بمواصلة الاتجاه ، فان هذا المحور - الذى يعد بمثابة النهر الذى تندفق فيه مياه العملية الإبداعية ، أو المحور الرئيسى الذى تلثم معه كافة المحاور - هو المسئول عما نطلق عليه وحدة الموضوع ، رغم التباين والتنافر بين كافة العناصر المكونة للعمل المسرحي .

وحيث تكون بصدد الحوار الدرامى وأهميته بالنسبة لمواصلة الاتجاه فانه قد يبدو للبعض أن الحوار كقيل بتقطيع أوصال محور المحافظة على الاتجاه ، لأن الحوار بحكم مفهومه ، نوع من الصراع والتناقض ، مما يجعل المبدع دائم البحث وراء قضايا متنافرة يثيرها ويصعد ما بينها من تناقض لكى يضمن لعمله قدرا أكبر من الاتساع والامتداد . ولسنا نتفق مع من يرى هذا الرأى ، واننا نختلف معه من حيث ما يذهب اليه من أن الحوار يمكن أن ينتج عنه تفكيك للعمل ، ومباعدة لما بين عناصره من وحدة ، أن العكس هو الصحيح ، من حيث أن الحوار هو أداة الكاتب لكى يدير بين أفراد صراعا يصل بهم فى النهاية الى الاتفاق أو التسليم بضرورة النتيجة التى يسفر عنها هذا الحوار . ومن هنا فربما كان الحوار هو من أبرز العوامل التى تساعد المبدع على الاحتفاظ باتجاهه ، والمضى قدما نحو تحقيق الهدف الذى يسعى اليه من إثارة التناقض والصراع بين شخصيات مسرحية ، من أجل مزيد من التفصيل والتوضيح ، أو من أجل المزيد من الاستكشاف للأغوار السحيقة لدى الشخصيات أو لأسباب أخرى ، مما يساعده على معالجة موضوعه بأكبر قدر من الكفاءة والشفافية .

نكون بهذا قد اقتربنا من وضع أيدينا على بعض خصائص الحوار الدرامى وعلاقته ببعض الخصائص الإبداعية سواء توفرت هذه الخصائص لدى المبدع نفسه أو كشفت عن نفسها فى العمل الإبداعى ذاته .

وربما يكون باقيا لنا نقطة أخيرة نحاول منها أن نلقى اطلالة على العمل المسرحي ، تلك النقطة هي الحوار المسرحي بين الشعر والنثر وما اذا كان هذا الحوار يمكن أن يؤثر بشكل أو بآخر على طبيعة الصياغة التي يقدم المبدع من خلالها عملا مسرحيا .

## ٦ - الحوار المسرحي بين الشعر والنثر :

### يقول صلاح عبد الصبور :

« ان المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها ، ولذلك فان الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد . والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال من الأحوال ، بل ان كثيرا من المسرحيات النثرية فيها قدر من الشاعرية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة ، ويكفي أن يقرأ الانسان مسرحي معاصر كأوجين أونيل ليذكر كيف استطاع أن يقترب من روح الشعر في معظم أعماله المسرحية ، رغم أنه يكتبها نثرا ، وبهذا المعنى وحده يقال أن أونيل هو أقرب الكتاب المحدثين الى التراجيديات اليونانية . » ( عبد الصبور ، ١٩٦٩ ص ١١٨ ) .

وبسؤال صلاح عبد الصبور \* عن السبب في ضرورة أو أهمية أن يكون الحوار المسرحي شعرا أجاب بأن المسرح بطبيعته يعرض قضايا ذات صوت عال . انه احتجاج على واقع ردي ، ونحن حين نشاهد اثنين يتناقشان ، فان المناقشة التي قد تبدأ هادئة ما تلبث أن تتحت ، ومع هذا الاحتداد فان الحوار يأخذ شكلا موقعا ، بحيث لا يصعب علينا بعد لحظة أن نكتشف أنه يكاد يقترب من لغة الشعر ، من حيث الانفعال والصورة والايقاع ، ويواصل صلاح عبد الصبور توضيح وجهة نظره فيرى أن المسرح ، بحكم أنه حوار حول قضايا مختلف عليها ، فانه يمضي وفقا لنفس ما يحدث بين الأفراد في مواقف الحياة العادية . . . . . وحينما نعلم أن المسرح بدأ يفقد أرضا بظهور السينما والتلفزيون بما يمكن أن تقدمه كل وسيلة منهما من إبهار وجذب للمتلقى فانه لم يتبق أمام المسرح ذى الامكانيات المحدودة ، اذا ما قورن بأحدى هاتين الوسيطتين ، لم يتبق أمامه الا أن يستخدم لغة متميزة ، لغة ذات نبرة أصيلة متفوقة

(\*) . في لقاء خاص مع الشاعر ١٩٧٩/٨/٢٠ وقد تمت لقاءات أخرى مع الشاعر بعد ذلك مما أسفر عن الأفكار التي تتضمنها الأجزاء التالية من الدراسة الحالية . . .



فيما تقدمه من صور وأفكار ، واللغة هنا ليس مطلوبا فيها أن تكون شعرية بأوزانها وقوافيها ، ولكن يكفي أن تكون لغة شاعرية .

ونفس القول يمكن لنا أن نلاحظه لدى عدد كبير من كتاب المسرحية الشعرية ، ممن أتيج لنا أن نلقاهم ، وهو ما سوف نعالجه بالتفصيل عندما نحلل استجابات وأفكار هؤلاء الكتاب في مرحلة تالية ولكن ما يعيننا الآن هو الإشارة الى ما اتفق عليه هؤلاء الشعراء المسرحيون ، من حيث أن الحوار بالشعر ليس ترفا أو بهرجا من القول ، أو أنه اتجاه نحو المزيد من التعقيد على المتلقى ، بل ربما كان الأكثر واقعية هو القول بأن تقديم الأفكار المسرحية من خلال حوار شعري ( أو شاعري ) ذي صور منمغة أو موقعة مبطن بالعاطفة المعبرة والرأى المنتقى هو مما يضمن لنا أن نجذب المتلقى ، بأكثر مما ينجذب إذا كان بازاء عمل نثرى ركنك كتب للتسلية وازجاء أوقات الفراغ .

ومواصلة الاتجاه اذا كانت هدفا وخاصة لدى المبدع ، أو في العمل الإبداعي ، فإن المتلقى هو الآخر لابد أن تتوافر لديه تلك الخاصية ، وينبغي أن نحققها له من خلال الحوار المسرحي المنظم الذي تقدمه المسرحية الشعرية ، ولكي يتحقق للمتلقى هذا النوع من المواصلة ، فإننا نستطيع أن نزع أن الحوار الشعري أو اللغة الشاعرية ذات المعاني المكثفة والأخيلة المجنحة والأحداث المتصارعة والانفعالات المتوهجة هي التي يمكن لها أن تبهر المتلقى وتحمله على موجهها المتوالى الى شاطئ التطهير والاسترخاء عندما ينهى الينا ملاح السفينة ( كاتب المسرحية أو مخرب العمل المسرحي ) اننا قد وصلنا الآن الى المرفأ الأخير ولم يعد أمام ركب السفينة ومستقبلها الا أن يتعانقوا . بهذا وحده ، أى بالحوار الشاعري ، يمكن للمسرح أن يستعيد الأرض التي فقدها بنشأة السينما وازدهار التليفزيون . ولكن هل هذا أمر يسير ؟

والاجابة على هذا التساؤل هي : كلا بالطبع . ولكن علينا أن نعي اننا لا نطلب أن يقف المسرح جامدا الى أن يجد من يكتب له أو يقدم اليه نصوصا شاعرية الحوار ، فالريبرتوار مليء بالنصوص ، سواء كانت لكتاب عرب أو مترجمة من نصوص لكتاب غربيين .

واذا ما كنا قد انتهينا الى ذلك ، فإننا نكون قد وضعنا أيدينا على المفتاح الذي نفتح به الباب الذي كان مغلقا ، ألا وهو أفضلية الفصحي على العامية أو العكس ، أو أفضلية النثر على الشعر أو العكس أو ربما أفضلية الشعر الحر على الشعر العمودي أو العكس . فالمسألة كما هو واضح ليست مسألة فصحي وعامية ، أو نثر أو شعر أو شعر عمودي

أو شعر حر ، بل انها مسألة ابداعية العمل بما يعنيه ذلك من أصاله وتفرد وتكثيف وشفافية ، وغير ذلك من أبعاد ابداعية ، ينبغي توافرها في العمل الفني عموماً والعمل المسرحي على وجه الخصوص ، فإذا ما توافرت تلك الخصائص حكمنا على العمل بأنه عمل فني ، وهي اذا ما توفرت فسوف نجد أننا أمام لغة شاعرية متفردة بقاموسها ورموزها .

هذا هو مجمل ما يذهب اليه كتاب المسرح الشعري المصريون فيما يتعلق بأهمية الحوار بالشعر . ولنا مع أقوال هؤلاء الكتاب بعد ذلك وقفة وتعليق تفصيلي .

وبحسبنا الآن أن نعود الى ما بدأنا به فنقول : انه اذا كان اللون هو أداة المصور والسرد هو أداة كاتب الرواية ، والكلام المصور المنظم هو أداة الشاعر ، فإن الحوار ، شعراً كان أم نثراً هو أداة كاتب المسرحية . ونريد في هذا الموضع أن نقرر حقيقة ، نرجو أن نكون قد أفلحنا في تجديده بعض ملامحها ، تلك هي أن الحوار يعتبر ، بدون شك ، من أبرز وأهم ، ان لم يكن هو بالفعل أبرز وأهم عناصر العمل المسرحي .

## الفصل الثالث

### المشكلة ومنهج الدراسة

مشكلة الدراسة الحالية يحددها السؤال التالي : كيف يقوم المبدع  
« كاتب المسرحية الشعرية » بكتابة إحدى مسرحياته الشعرية ؟

ولقد سبقت هذه الدراسة عدة دراسات أخرى تناولت نفس الموضوع  
في مصر . قام بالدراسة الأولى فيها الدكتور مصطفى سوييف عن الأسس  
النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة وقد كان اهتمام الباحث  
الأساسي منصبا على دراسة العملية الإبداعية في القصيدة الشعرية على  
وجه الخصوص ( سوييف ١٩٧٠ و ط ٣ ) وكان من أهم ما توصلت  
إليه تلك الدراسة ما يلي : -

١ - ان العمل الفني رسالة موجهة من الأنا الى الآخر من أجل راب  
الصراع الذي ينشأ بينهما للوصول الى حالة النحن ( التكامل ) .

٢ - ان التوتر النفسي المصاحب للعملية الإبداعية أثناء التنفيذ يؤثر  
على شكل العمل الفني من حيث أن مقاطع القصيدة الشعرية تتحدد  
وفقا للحركة التوتيرية للمبدع .

٣ - ان الإطار الذي يتبناه الشاعر مسئول الى حد كبير عن خصائص  
مضمون العمل الفني .

٤ - ان القصيدة تبدأ حين تمر بالمبدع خبرة حادة تلتقي مع خبرة قديمة فتنبعث في نفس المبدع الحاجة الى التعبير بالشعر ، ولا يهدأ الا بعد تفريغ الشحنة الانفعالية .

اما الدراسة الثانية فقد قام بها الباحث الحالي وكانت عن الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، وتم في هذه الدراسة الاجابة على السؤال التالي : « كيف يقوم كاتب الرواية بإبداع احدى رواياته ؟ » وقد استخدمت عدة أدوات من أجل الاجابة على هذا السؤال العام كان من أهمها : -

( أ ) الاستخبار وقد طبق على ٢٤ كاتباً مصرياً من كتاب الرواية .

( ب ) الاستبصار وقد تم اجاؤه مع مينة من هؤلاء الكتاب .

( ج ) تحليل مضمون اعترافات بعض الكتاب ، وقد استخدم تحليل اعترافات توماس مان التي ضمنها كتابه الذي أرخ فيه لحكاية ابداعه لرواية دكتور فاوستوس . ود . هـ . لورانس D. H. Lawrence وتوماس وولف Thomas Wolfe وهنرى جيمس Henry James .  
حنورة ، ١٩٧٩ ص ١٧٤ وما بعدها ، وأيضاً ( Ghiselin, 1952 )

( د ) تحليل المسودات ، وقد تم تحليل بعض مخطوطات الكتابيين الروائيين أمين ريان ومحمد يوسف القعيد ، وكان من أبرز النتائج التي توصلت اليها هذه الدراسة ما يلي :

١ - أن العملية الإبداعية تتكون من مرحلتين أساسيتين هما مرحلة التجهيز والتحصير ومرحلة التنفيذ والتوصيل .

٢ - أن المحور الأساسي للعملية الإبداعية في الرواية هو محور مواصلة الاتجاه ذلك المحور المركب من عدد آخر من الأبعاد الفرعية .

٣ - أن العملية تتم من خلال جهد تخطيطي يعتمد على الفهم والتنبؤ والاستبصار بمقتضيات المسار .

٤ - أن الآخر يعتبر عاملاً حاسماً في العملية الإبداعية سواء من حيث احتضانه للمبدع قبل وأثناء أو بعد كتابة العمل .

الدراسة الثالثة حول عملية الإبداع الفني في مصر قام بها أيضاً الباحث الحالي وكانت للاجابة على السؤال التالي : « كيف يقوم كاتب المسرحية بإبداع احدى مسرحياته ؟ »

وكانت الدراسة مهمة أساساً بدراسة العملية الإبداعية في المسرحية

النثرية وتم فيها استخدام نفس الأدوات التي استخدمت في الدراسة  
النسابقة عن الرواية ، مع ميل الى استخدام تحليل المضمون الكمي وكانت  
عينة الدراسة مكونة من ٢٠ كاتباً مصرياً و ٦ من الكتاب الأجانب .

وقد توصلت تلك الدراسة الى عدد من النتائج ربما كان من  
أهمها : -

١ - ان العمل الابداعي يتم من خلال أساس نفسي فعال يعمل بمثابة  
الوعاء الذي تنصهر فيه كل عناصر الجهد الابداعي والمادة التي  
يتشكل منها العمل .

٢ - ان هذا الأساس النفسي الفعال يمكن الوصول اليه عبر مراحل  
ارتقائية ثلاثة : هي الأساس العام ( التنشئة والتدريب والخبرة  
المكتسبة ) والأساس الخاص ( الذي يضع من خلاله المبدع قدمه على  
أول طريق الانخراط في جنس فني معين ) والمستوى الثالث هو  
مستوى تنفيذ عمل محدد من أعمال الفن .

٣ - ان العملية الابداعية تتم من خلال التقاء عناصر عدد من الأبعاد  
التي تشكل سلوك الانسان هي البعد المعرفي والبعد الوجداني  
والبعد الجمالي والبعد الاجتماعي .

٤ - ان كل بعد من تلك الأبعاد له طرفان طرف سلبي وطرف ايجابي ،  
كما انه يشتمل على عدد من الاستعدادات والقدرات والخصائص  
والقيم ولعمليات مما يساهم بدرجة أو بأخرى في دفع العملية  
الابداعية الى الوصول الى غايتها .

أما الدراسة الرابعة التي أجريت في مصر فكانت عن العملية  
الابداعية في القصة القصيرة وقد استخدم الباحث فيها الاستخبار  
والاستبصار وتحليل المضمون في عينة مكونة من ٥٠ كاتباً للقصة القصيرة  
من المصريين وثلثي معظم نتائج تلك الدراسة مع أهم النتائج التي توصلت  
اليها الدراسات الثلاثة السابقة ( سليمان ، ١٩٨٠ ) .

وقد يثور هنا تساؤل هام هو ( هل تبقى شيء في العملية الابداعية  
لم تتوصل اليه تلك الدراسات مما يمكن أن يكون محتاجاً الى اجراء  
دراسة أخرى حول عملية الابداع الفني في الشعر المسرحي ؟ خاصة  
وأنة قد تم اجراء دراسة مبكرة عن العملية الابداعية في الشعر ودراسة  
أخرى عن الابداع في المسرح النثري ؟

ليس لنا الا أن نجيب بأن العملية الابداعية في كل مجال من  
المجالات لها خصوصيتها ، هذا فضلاً عن ان النتائج التي توصلت اليها

الدراسات السابقة لم تزعم أى منها ، أنها قالت كلمة الختام فى عملية الابداع ، بما لا يستدعى اجراء دراسات أخرى . هذا فضلا عن أن الشعر المسرحى نوع خاص من الشعر . وحين نتحدث عن المسرحية الشعرية فإتينا نكون بإزاء شكل خاص من أشكال الابداع فى المسرحية المكتوبة . وهل يوجد من يستطيع أن يزعم أن المسرحية النثرية تتشابه فى أسس ابداعها مع المسرحية الشعرية ، وكيف يكون ذلك وكاتب المسرحية النثرية لا يدعى انه شاعر . بل ان شاعر القصيدة لا يزعم لنفسه أنه كاتب مسرحية ومنهم من يقول انه لا يستطيع كتابة المسرحية الشعرية أو انه لا يفضلها فى التعبير عن أفكاره ، ويجد من الأيسر له أن يقدم رؤاه وتوهماتة من خلال قصيدة ؟

فإذا أضفنا الى ذلك أن القصيدة عمل فنى محدد الطول . وله اطاره الأسلوبى المتميز ، استطعنا أن نصل الى تأكيد حقيقة على جانب كبير من الأهمية مؤداها ان شاعر القصيدة فنان يركز على اللحظة السريعة المكثفة والتي تشبه من بعض النواحي لحظة كاتب القصة القصيرة ، اذا ما قارناه بكاتب الرواية الذى يركز على التفصيلات وخصائص الشخصيات وامتداد سلوكها وتكشفها فى أحداث متداخلة .

اذن فنحن أمام مشكلة تستحق الدراسة ويمكن ان نتحدد جوانب المشكلة باستعراض التساؤلات الآتية :

( أ ) هل هناك فرق بين كتابة القصيدة وكتابة المسرحية الشعرية ؟

( ب ) هل هناك فرق بين كتابة المسرحية النثرية وكتابة المسرحية الشعرية ؟

( ج ) ما هى أهم الخصائص التى ينبغى ان تتوفر فى كاتب المسرحية الشعرية بما يميزه عن أى كاتب آخر فى المجالات الأخرى من مجالات الابداع فى الفنون القولية ؟

هذه هى حدود المشكلة التى تهدف الدراسة الحالية الى التصدى لها ومحاولة العثور على ما يقدم اجابات للاسئلة التى تطرحها .

**المنهج :**

لقد كان من المناسب لفض الغموض الذى يحيط بتلك المشكلة ، أنه رؤى أن أنسب أسلوب يمكن اتباعه هو نفس الأسلوب الذى عولجت من

خلاله مشكلات الدراسات السابقة في عملية الإبداع وهو الأسلوب الموضوعي الذي يلجأ اليه الكتاب مباشرة مع تسليح باستبصار حول طبيعة العملية الإبداعية تم توافره من خلال الدراسات السابقة . والأسلوب الذي تبناه الباحث الحالي للوصول الى اجابة معقولة عن السؤال الأساسي الذي تطرحه الدراسة الحالية هو الأسلوب الموضوعي من حيث اختيار العينة واختيار الأدوات وتحليل المعلومات التي يمكن الحصول عليها .

### العينة :

تتكون عينة الدراسة الحالية أساسا من كتاب المسرحية الشعرية المصريين الذين مازالوا يواصلون الكتابة حتى الآن . وقد أمكن الاتصال بكتاب المسرحية المصريين التالية أسماؤهم :

- ١ - صلاح عبد الصبور
- ٢ - شوقي خميس
- ٣ - فاروق جويدة
- ٤ - فتحي سعيد
- ٥ - محمد مهران السيد
- ٦ - أحمد سويلم
- ٧ - محمد إبراهيم أبو سنة

### أدوات الدراسة الحالية : الاستبارة ★ وتحليل المضمون ★★ :

استخدم الباحث أسلوب الاستبارة الحر مع جميع هؤلاء الكتاب ، وقد تم استخدام جهاز تسجيل لتسجيل ما كان يدور أثناء الاستبارة ، ثم اخضعت اعترافات الشعراء بعد ذلك لعملية تحليل مضمون ، سوف يتم فيما بعد وصف اجراءاتها . واستخدم أسلوب الاستبارة الحر ذي الأسئلة المفتوحة الذي يوصى به في مراحل الدراسة خاصة المراحل الأولى أو المراحل الأخيرة ( سويف ١٩٦٦ ، ص ٤٠١ ) كما أنه يفوق في جدواه كثيرا من أدوات الدراسة الأخرى خاصة اذا كنا بصدد البحث في ديناميات بعض العمليات النفسية .

Interview  
Content analysis.

(★)  
(★★)

وقد كانت المقابلة تتم خلال جلسة واحدة تستغرق في العادة حوالي أربع ساعات وكان الجزء الأول منها لا يتم تسجيله ، بهدف التمهيد للموضوع والاقتراب من حدوده وتحقيق قدر من الأرضية المشتركة بين الباحث والكتاب المسرحيين . وقد أجريت تلك المقابلات ، خلال الفترة من أول أغسطس ١٩٨٠ حتى آخر يناير سنة ١٩٨١ (١٠) . وكانت الموضوعات التي يدور حولها النقاش تحاول جميعها العثور على إجابة للسؤال الأساسي : كيف يقوم المبدع بكتابة مسرحية شعرية والمقارنة بين كتابة القصيدة الشعرية وكتابة المسرحية الشعرية باعتبار الكاتب يمارس الإبداع في المجالين ، مع ترك الباب مفتوحاً لأي أفكار جديدة ، يمكن أن تتداعى خلال الحوار ، بما يمكن أن يفيد في تفسير العملية الإبداعية في المسرحية الشعرية .

وقد رؤى أحيانا أنه من المهم التطرق الى الفرق بين المسرحية النثرية والشعرية وأهمية كتابة المسرحية بالشعر .

كذلك كان من المهم الاقتراب من خلال الاستبانات من بعض المواضع التي ظلت كعلامات استفهام بارزة في عملية الإبداع الفني ، ولم تحسم الدراسات السابقة القول فيها : من قبيل ذلك :

( أ ) ابرز خصائص الخبرة النفسية التي يمر بها المبدع وهو يعمل بعد أن يفرغ من العمل ، وما اذا كان يظل في نفسه صدى بعد أن يتروكه .

( ب ) الاجراءات التي يلجأ اليها المبدع لتركيب عناصر العمل الفني مع بعضها البعض وهل هو يخطط لذلك أم أن الأمر يتم بتلقائية .

( ج ) دور الحوار في العملية الإبداعية وما خصائص هذا الحوار ؟ هل هو خاصية ذات أسبقية في عقل المبدع أم أن الشخصيات والأحداث هي التي تستحضر الحوار خلال عملية التقدم في التنقيب الإبداعي .

( د ) هل هناك خبرة سلوكية من نوع خاص يعشيقها المبدع أثناء عملية الإبداع لا تتوفر له خلال لحظات حياته التي لا يمارس فيها فعل الإبداع ؟

(\*) سبقت هذه اللقاءات التي تم فيها تسجيل الحوار لقاءات أخرى خاصة مع معظم هؤلاء الشعراء بقصد الاستكشاف الأولى لآراء وأفكار المبدعين .



( هـ ) . جعل عملية الابداع فى الشعر المسرحى لها خصائص نوعية تتميز بها عن باقى عمليات الابداع الأخرى ؟

تلك هى المشكلات وهذه هى متعلقاتها التى نأمل فى أن نسيطر اللثام عن أبعادها من خلال استخدام أسلوب تحليل مضمون الاعترافات التى أدلى بها الكتاب .

#### تحليل المضمون :

بعد تحديد أفراد عينة الدراسة وإجراء الاستبانات معهم تم القيام بالخطوات التالية على طريق تحليل مضمون الاستبانات :

( أ ) . اشترك مع الباحث باحثان آخران \* فى قراءة مضمون الاستبانات .

( ب ) . تم الاتفاق على تحليل المادة المتجمعة تحليلًا كميًا باستخدام الموضوع كوحدة تحليل (Holsti et al. 1968) :

وموضوع الدراسة هو عملية الابداع فى المسرحية الشعرية . ولما كانت - كما سبق الإشارة - قد أجريت دراسات مصرية أخرى وعدد آخر من الدراسات الغربية على عملية الابداع ، فقد تمت الاستفادة من نتائج وتساؤلات تلك الدراسات فى وضع بنود التحليل الكمي لعملية الابداع فى الشعر المسرحى .

وقد رُؤى أن المناطق السلوكية فى تلك العملية يمكن أن تتحدد على النحو التالى :

**أولاً : الأطار المعرفى لعملية الابداع وتضمن العمليات المعرفية والاستعدادات العقلية .**

**ثانيًا : السياق الاجتماعى لعملية الابداع ويتضمن التنشئة العامة للمبدع وخبراته حياته الماضية ومعتقداته الايديولوجية العامة ، وأثر الآخرين عليه فى الحياة وفى الابداع الفنى .**

**ثالثًا : المجال الوجدانى لعملية الابداع وتضمن الدوافع والقيم والاتجاهات والخبرات الانفعالية التى يتعرض المبدع لها قبل وأثناء وبعد عملية التنفيذ الابداعى .**

---

(\*) الباحثان الآخران هما الأستاذ عبد اللطيف خليفة المعيد بجامعة القاهرة والأستاذ عبد المنعم شحاته الباحث بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجناحية بالقاهرة .

**رابعاً :** المجال الجمالى للمبدع ويتضمن خصائص السلوك الاستكشافي والتشكيلي وأنواع الخبرات الجمالية والتعبيرية التي تميز حركته وهو يعمل .

**خامساً :** مشهد الابداع ، أي تلك اللحظات التي يعمل فيها المبدع من بدء جلسة التنفيذ الى نهايتها .

**سادساً :** الأساس النفسى الفعال ، والذي هو بمثابة الوعاء السيكلوجي الذي يضم تلك العمليات والخصائص والخبرات ، والذي تتشكل فيه ومن خلاله المادة الابداعية ، والتي تخرج في النهاية في شكل مسرحية شعرية .

### تقنين أسلوب تحليل المضمون :

بعد أن استقر الرأي على تلك الفئات كان من المهم الوصول الى درجة معقولة من الاتفاق بين المحللين ، وقد تم ذلك بان قام كل باحث من الباحثين الآخرين كل منهما على استقلال ، وباستقلال أيضاً عن الباحث الأساسي ، بتحليل استبايرين لاثنتين من المبدعين السبعة ، وتم حساب درجتين للاتفاق بينهما على كل بند من البنود التي استخدمت في التحليل ، درجة لتكرار ورود ما يشير الى ذكر الفكرة موضوع البند ودرجة أخرى للشدة التي منحها المبدع لتلك الفكرة : وكانت تحسب درجة الشدة بواحد اذا كان التأكيد ضعيفاً وباثنتين اذا كان التأكيد قوياً ، وكانت تحسب درجة التأكيد العامة بضرب درجة الشدة في مرات تكرار الفكرة لدى كل كاتب . وقد تم الاعتماد على درجات شدة التكرار عند عرض نتائج الدراسة .

أما عن درجات الاتفاق بين الباحثين فيعرضها الجدول التالي بالنسبة لكل بند من بنود التحليل :

## جدول رقم ( ١ )

### درجات الاتفاق في تحليل مضمون الاستبانات بين محللين ★

متوسط النسبة المئوية للاتفاق		التفسير
في شدة التكرارات	في التكرار	
٨٦ر٤٢	٨٤ر٤٤	١ - الأساس النفسي الفعال
٧٢ر١٥		٢ - الإطار المعرفي :
٧٢ر١٥	٥٦ر٢٥	( أ ) الاستراتيجية العامة للكتاب .
٧٢—	٧٢ر٥	( ب ) اليقظة والانتباه
٧٦ر٣٥	٧٥ —	( ج ) التخطيط
٥٦	٥٦	( د ) الإدراك
٨٠ر٥٠	١٠٠ر٠٠	( هـ ) التذكر وتداعي الأفكار والصور
٨١ر٥٠	٧٦ —	( و ) التخيل
٩٣ر٣٠	٩٠ —	( ز ) البداهة والحدس
٩٦ر٥٠	٨٣ر٦٠	( ح ) القدرات الإبداعية (**)
٨١—	٨٣ر٣٣	( ط ) الفهم والاستدلال
		٣ - السياق الوطني :
٥٧—	٥٣ر٤٠	( أ ) الدوافع والاستشارة
٦٤—	٨٣ر٢٢	( ب ) التوتر النفسي

(★) حسب درجة التكرار بعدد مرات إشارة المبدع الى الخاصية أو السمة أو القدرة وحسب درجة شدة التكرار بتأكيد الشاغل لأهمية تلك الخاصية أو السمة أو القدرة وشربت درجة التكرار في درجة التأكيد لتخرج بدرجة شدة التكرار لكل خاصية أو قدرة أو سمة .

(★★) تم دمج الاستمدادات الإبداعية كلها في فئة واحدة على الرغم من التأكيد على أهميتها كاستمدادات مستقلة إلا أن التكرار كان محدودا . ومن أهم القدرات التي أشار الى أهميتها المبدعون الأصالة والمرونة ومواصلة الانتباه .

### تابع الجدول رقم (١)

متوسط النسبة المئوية للاتفاق		التغير
في شدة التكرار	في التكرار	
٨٨٧٠	٨١٢٥	(ج) التأهب والاندماج في العمل
٧٨—	٩٢٦٠	(د) المثابرة وتحمل التعب
٨٣٨٠	٨١٣٠	(هـ) العواطف
		٤ - البعد الاجتماعي :
٧١٢٠	٨٠—	(أ) الجاراء والاتصال للآخرين
٥٧٥٠	٦٤	(ب) التنشئة الاجتماعية
		٥ - السلوك الايقاعي والجمالي :
٦٥	٦٧٨٦	(أ) السلوك الاستكشافي
٨٣٨٨	٨٢٨٦	(ب) التقويم الفني
٧١٤٢	٧٧٥٠	(ج) التفضيل
٨٨—	٩٢٤٠	(د) التنسيق والتشكيل
٧٦٨١	٧٧٧٥	متوسط نسبة الاتفاق

### تحليل المضمون الكيفي :

يشير هولستي (Holsti et al, 1968) الى أن أسلوب تحليل المضمون كثيرا ما لا يفي بغرض الباحث اذا كان قصده هو وضع يده على جوهر ما يشير اليه هذا الموضوع المدروس .

ويدعو هذا الكاتب الى انه اذا ما توفرت للباحث ادوات أخرى موثوق فيها غير تحليل المضمون فإنه يكون من الأفضل اللجوء إليها .

ولقد كانت تجربتنا مع تحليل المضمون في الدراستين السابقتين مما قدم لنا ما يمكن أن يكون ضمانا موثوقا فيه لاستخدامنا لتحليل مضمون اعترافات المبدعين ، فقد تحددت الفئات التي سوف نبحث عنها ، كما أننا ونحن نجرى الاستبارات ، كنا على وعى بحدود المنطقة السلوكية التي نتعامل معها . ومن ثم فقد رؤى أنه ربما يكون من المناسب ، لهدف الدراسة الحالية ، جمع نتائج تحليل المضمون الكمي الى ما يمكن التوصل اليه بالتحليل الكيفي للمضمون ، حتى نعيد بناء المادة ، التي تجمعت لنا من المبدعين فرادى ، فى وحدة واحدة تنطق بالاتجاه العام للعملية الابداعية لدى هؤلاء الكتاب .

وقد كان دليلنا الى التحليل الكيفي هو نفس الفئات السابق الاشارة اليها ( جدول ١ ) مع التأكيد على موضوع آخر لم نجد جدوى من رصد تكرارات الاشارة اليه أو شدة تلك التكرارات ذلك هو موضوع مشهد الابداع . وربما كان هذا المشهد هو أهم ما يهمنا فى دراستنا الحالية .

أما عن تفضيلنا استخدام الاستبار على استخدام الاستخبار فقد جاء ذلك بسبب تردد كثير من المبدعين وعدم حماسهم للمشاركة فى الدراسة باستخدام الاستخبار ، فضلا عن أن صغر حجم العينة والحصول على استجابات لهم على أسئلة الاستخبار واخضاعها للمقارنات الاحصائية المجدية حول عملية الابداع الفنى فى الشعر المسرحى لن يكون مثمرا ، لذا لجأنا الى استخدام أسلوب الاستبار الحر وهو ما رأينا أنه يمكن أن يجعلنا أكثر اقترابا من الكتاب وأكثر قدرة على النفاذ الى ما يدور بداخلهم وتعقب أفكارهم حول العملية الابداعية ، مما لا يكشف عن نفسه الا من خلال عملية أشبه بعملية القصف الذهني التي أشار كثير من الباحثين الى جوهريتها فى الوصول الى أفكار تميظ اللثام عن المشكلة المطروحة للدراسة

(Osborne, 1963 ; Stein 1975 ; Lindgren, 1967 ; Parnes, 1962 ;

( حنورة ، ١٩٧٩ )



## الفصل الرابع

### النتائج

#### أولا : مقدمة

تقسم النتائج التي سوف نقدمها في هذا الفصل إلى قسمين رئيسيين :

( أ ) **القسم الأول :** وهو نتيجة التحليل الكمي للمضمون والذي تعرض له الجداول أرقام من ( ٢ : ٦ ) ، وقد حرصنا فيه على أن نتلمس السبل إلى الكشف عن الخصائص الأساسية التي تقرر بدرجة أو بأخرى مسار عملية الابداع . ويمكن ملاحظة أن تلك الخصائص الأساسية هي عبارة عن حالات على درجة أو أخرى من الاستقرار بأكثر مما هي عمليات دينامية متفاعلة .

#### ( ب ) **القسم الثاني :**

وهو يعتمد على نتيجة التحليل الكيفي لمضمون اعترافات المبدعين ، وقد لجأنا إلى هذا النوع من التحليل لأن دراستنا هدفها الأساسي هو الكشف عن العملية الإبداعية أي تلك الخصائص الدينامية التفاعلية بين خصائص المبدع وإمكانياته وأنشطته المتعددة من ناحية وبين عناصر العمل ذاته من ناحية أخرى ، ولذلك فإنه يكون من المناسب والمرغوب فيه القيام بهذا النوع من التحليل الذي يهدف إلى وضع أيدينا وبشكل مباشر على طزاجة الخبرة الحية للمبدعين . وقد سبق في عدد من الدراسات التركيز على التحليل الكيفي لأفكار المبدعين حول خبراتهم حين يعملون ، ومنع تلك الدراسات دراسة كاولي مع الروائيين ودراسة ويجر عن كتابة التمرغمية والدراسة المحورية الأولى عن الابداع الغني في الشعر وخاصة

للدكتور مصطفى سوييف ، والدراساتان اللتان قمنا بهما عن عملية الابداع لدى كتاب الرواية وعملية الابداع لدى كتاب المسرحية النثرية ، وان كانت الدراسات الثلاث الأخيرة قد استعانت بعدد آخر من أساليب الدراسة غير مجرد التركيز على التحليل الكيفي لأفكار المبدعين حول خبراتهم . ( سوييف ، ١٩٧٠ ، حنورة . ١٩٨٠ ، ١٩٧٩ ، Wager, 1967 ; Cowley, 1962 )

وإذا كانت الدراسة الحالية تتجه الآن الى الاهتمام بالتحليل الكيفي لآراء وأفكار المبدعين المتعلقة بعملية الابداع ، فذلك لأننا بعد رحلتنا الطويلة مع دراسة عملية الابداع رأينا أن نلجأ الى الوقوف مع حركة المبدع عن كُتب ، فربما تمكنا من الكشف عن خصائص أساسية في العملية الإبداعية ، قد لا يتاح لنا أن نبصرها إذا ما تعاملنا مع الظاهرة من خلال أطر عامة أو مقاييس نمطية .

### ثانيا : التحليل الكمي لمضمون اعترافات المبدعين

سوف يكون تركيزنا في تحليلنا الكمي للنشاط الابداعي أثناء عملية الابداع على أربعة أبعاد رئيسية هي البعد المعرفي والبعد الوجداني والبعد الجمالي والبعد الاجتماعي بالإضافة الى محور خامس يحاول أن ينظر الى الأبعاد الأربعة نظرة شاملة ألا وهو محور الأساس النفسي الفعال للعملية الإبداعية ( حنورة ١٩٨٠ ص ٢٢٥ ) . وتعرض الجداول ( من : ٢ الى ٦ ) للنتائج التي تم التوصل اليها باستخدام التحليل الكمي .

### ١ - البعد المعرفي لعملية الابداع في كتابة الشعر المسرحي :

توصلنا في دراسة سابقة الى عدد من الأبعاد المعرفية الفرعية تميز سلوك المبدع وهو يقوم بانتاج أحد أعماله الإبداعية ، وقد حاولنا أن نقرب في الدراسة الحالية من بعض تلك الأبعاد مما سوف نعرض لها من خلال ما استخلصناه من آراء المبدعين ، وربما كان بعد مواصلة الاتجاه من أهم ما يميز سلوك المبدعين ، ومواصلة الاتجاه بعد مركب من عدد من الأبعاد الفرعية .

وقد استحوذ هذا البعد على متوسط قدره ١٠ر٧١ من حيث شدة التأكيد على أهميته ، يلي ذلك من حيث أبعاد السلوك المعرفي القدرات الإبداعية على وجه العموم ، وهي التي يمكن أن نطلق عليها قدرات التفكير في نسق مفتوح . لاء بعد ذلك من حيث متوسط درجة التأكيد والتذكر وتداعي المعاني بمتوسط قدره ٨ر٥٧ والتخطيط ٨ر٥٧ يليه البدهة والحدس ٧ر٧١ ثم الفهم والاستدلال ٧ر٢٨ يليه التخيل ٧ر١٤ ثم اليقظة والانتباه ٦ر١٤ ثم يأتي في النهاية دور الادراك ٥ر٧٥ .



ولقد أشار جميع الكتاب الى أهمية تلك الأبعاد ، وهناك أبعاد أخرى معرفية لم يرد ذكرها لديهم ، ولذلك لم تتعرض لها . . أما أنهم قد أشاروا بقدر من التأكيد على أهمية بعض الأبعاد ، فهذا مما قد يشير الى أن العملية الإبداعية في الشعر المسرحي قد تتطلب أسبقيات معينة في استثمار الطاقة العقلية ، عند المبدع . . وحين يبرز بعد مواصلة الاتجاه كمنحور عقلي في الغيل الفني عموما وفي الشعر المسرحي على وجه الخصوص فانما يدل ذلك على أن العملية الإبداعية في تلك المنطقة الفنية تحتاج الى قدر كبير من الاحاطة والمثابرة واستشفاف الهدف والمرآة من أجل الالتفاف، والدفاع القوى الذي يكف عوامل الأحباط وينمي عوامل الفاعلية والنشاط . .

ثم تأتي القدرات الإبداعية ( الأصالة ، الطلاقة ، المرونة ، استشفاف المشكلات ، التفصيل والنفاذ ) وهي صميم المحور المعرفي المتعلق بعملية الابداع وتستحوذ على ثاني أعلى تقدير بين الخصائص المعرفية ٩٧٨٠ . . وليست بنا حاجة الى التعليق على تلك النتيجة فهي تشير الى أن العمل الفني يتطلب من القائم به أن يكون مبدعا بالفعل ، مبدعا مارس الأداء الابداعي ومر بخبرات ابداعية قبل الممارسة الأخيرة ، وهو ما يؤدي به الى أن يتخذ مالمديه من استعدادات ابداعية قد تظل كامنة ان لم تتعرض للتجريب والمران والمواجهة والخبرة التلقائية . .

يأتي بعد ذلك التخطيط ، وهو ما أشار اليه جيلفورد باعتباره بعدا عقليا مركبا من عدد آخر من الأبعاد الفرعية ، ربما كان من أهمها القدرة على التنبؤ والاختيار والتجريد والفهم . .

وربما برزت أهمية هذا البعد النفسي في مجال الابداع في الشعر المسرحي باعتبار أن هناك معيارا لا بد أن يبنى ، ولا بد أن نتصوره مسبقا ، ونتخيل كيف سننتقل فيه من مرحلة الى مرحلة وهو ما يذكره ويؤكد صلاح عبد الصبور ( عبد الصبور ، ١٩٦٩ ص ٢٢ ) . .

نأتي بعد ذلك الى دور التذكر وتلغى الأفكار ، وقد برزت أهمية هذا البعد في الدراسة المبكرة التي أجراها د . . سوف عن الابداع في شعر القصيدة . . فقد أشار في دراسته تلك الى أن القصيدة تبدأ أساسا من خلال التقاء تجربتين : تجربة قديمة تعرض لها الشاعر وتركت في نفسه أثرا ما وتجربة جديدة بعثت هذا الأثر القديم ، وهيأت للمبدع درجة من الانفعال والتوتر ( صدع نفسي ) لا يلتئم الا ببلوغ الشاعر الى

## جدول رقم (٢)

وبه الدرجات التي عبر بها الشعراء عن لقيمة متغيرات البعد المرفق في عملية الابداع في الشعر المرحي  
مضمونه بواقع درجتين لكل شاعر : الدرجة الأولى لتكرار ورود المتغير في اعتبارات الشاعر والدرجة الثانية لشدة  
التكرار لدى نفس الشاعر .

الشعراء (٥)	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	مجموع درجات الشدة	متوسط درجات الشدة
عبد الصبور	١٢-٨	٧-٤	٩-٦	٧-٤	٧-٤	١٢-٩	١٧-١٠	٧١	١٠ و ١٤
الاستراتيجية العامة لشاعر	٩-٥	٣-٢	٢-٢	٦-٣	٣-٣	١٠-٨	١٣-١١	٤٧	٦ و ١٤
اليقظة والتنبه	١٢-٩	٥-٣	٥-٣	٧-٤	٧-٤	١٢-٨	١٢-٨	٦٠	٨ و ٧٥
التخطيط لخزائيات العمل	٧-٤	١-١	٣-٢	٥-٣	٤-٣	٩-٧	١٠-٧	٣٩	٥ و ٧٥
الادراك	١٥-٨	٥-٣	٧-٤	٨-٤	٥-٣	٩-٧	١١-٧	٦٣	٨ و ٥٧
التذكر وتداخي الافكار	١٢-٦	٤-٢	٨-٥	٤-٢	٥-٤	٧-٦	١٠-٨	٥٠	٧ و ١٤
التخيل	١٠-٥	٧-٤	٧-٤	٧-٤	٣-٣	١١-٧	٨-٦	٥٣	٧ و ٧١
الحدس والبداهة	٩-٥	٥-٤	٧-٥	٩-٥	١١-٧	٦-١١	١١-٨	٦٨	٩ و ٧١
القدرات الابداعية	١٠-٤	٦-٣	٨-٤	١٠-٦	١٢-٨	١٧-١٠	١٢-٨	٧٥	١٠ و ٧١
مواصلة الانتباه	٥-٣	١-١	٥-٣	١٠-٦	٨-٥	١١-٧	١١-٧	٥١	٧ و ٢٨
الفهم والاستدلال									

## جدول رقم (٣) البعد الوجداني في عملية الابداع

الشعراء	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	مجموع درجات شدة التكرار	المتوسط
الدافعية للعمل	٧-٤	٥-٣	٣-٢	٦-٣	٨-٥	١٠-٨	١٢-١٠	٥١	٧ و ٢٨
التوتر النفسي	٥-٣	٧-٥	٩-٥	٥-٣	٦-٥	٩-٧	١٥-١٠	٥٦	٨
وتحمل الفموض	١١-٦	١٠-٥	٦-٣	٨-٤	٣-٣	٩-٧	١٢-٧	٥٩	٨ و ٤٢
التأهب والانساج	٦-٤	٩-٥	٧-٤	٩-٥	٧-٥	١٣-٩	١٢-٨	٦٣	٩
المثابرة وتحمل متاعب العمل	٧-٥	٤-٣	٨-٤	٥-٤	٦-٥	١٢-١٠	١٠-٥	٤٧	٦ و ٧١
المواقف المرتبطة									
بالممارسة الابداعية									

• سيحتفظ الشاعر بنفس الرقم في جميع الجداول .

### جول رقم (٤) البعد الاجمالي في عملية الابتداع

المتوسط	مجموع	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	الشراء المتغيرات
٨,٠	٥٩	١١-٨	١٢-١٠	٥-٤	١٠-٥	٣-١	٧-٥	١٢-٧	السلوك الاستكشافي
٩,٠	٦٨	٩-٧	١٣-١٠	٨-٥	٩-٥	٧-٤	٨-٥	١٤-٩	التقويم الفني
٧,٠	٥٣	١٠-٧	٩-٧	٥-٤	٦-٧	٥-٣	٨-٦	١٠-٦	التفضيل
١٠,٠	٧٣	٨-٦	٩-٧	٦-٤	١٢-٨	٩-٦	١١-٦	١٧-١١	التنسيق والتشكيل

### جول رقم (٥) البعد الاجتماعي في عملية الابتداع

المتوسط	مجموع	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	الشراء المتغيرات
٨	٥٦	١٠-٦	١٣-١٠	٤-٣	١١-٦	٥-٣	٥-٤	٨-٥	أهمية علاقة الشاعر بالآخرين
٧,١٤	٥٠	١٠-٧	١٢-٨	٩-٤	١٢-٣	١٢-٣	١٢-٢	١١-٧	النشأة واكتساب الخبرة وتبني قيم معينة

### جول رقم (٦) توفر الأساس النفسي الفعال كوعاء يضم متغيرات السلوك الانساني لحظة التنفيذ الابتداعي

المتوسط	مجموع	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	الشراء المتغيرات
١٧,١٤	١٢٠	١٦-٦	١٤-٧	١٦-١٠	١٧-٩	١٤-٨	١٦-٨	٢٧-١٣	الاساس النفسي الفعال

نهاية القصيدة ، بل وإلى الحصول على تلك الحالة من التكامل النفسى التى أطلق عليها الباحث حالة ( الشحن ) . ( سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٨١ ) .

يأتى بعد ذلك فى الترتيب من حيث متوسط درجات تأكيد الأهمية التخيل ، فتصل درجته إلى ٧١٤ تليه اليقظة والانتباه ٦١٤ ، ثم تأتى بعد ذلك درجة الادراك التى تصل إلى ٥٧٥ . والتخيل فى أحد معانيه هو المعالجة الذهنية للصور أى أنه ادراك يعين العقل ( حنورة ، ١٩٧٩ ، ص ٤ ) . أما اليقظة والانتباه فهما يعنيان أن الشاعر يكون على علاقة بأكبر قدر من المتغيرات التى توجد فى المحيط الفيزيقي الذى يوجد فيه . فإذا أضفنا إلى ذلك دور الادراك اكتملت أمامنا صورة على قدر لا بأس به من الوضوح ، من حيث أن للبدع وهو يعمل فى سياق عمل فنى كالشعر المسرحي يلعب بخياله على متغيرات مدركة فيشكلها وفقاً لمقتضيات العمل ، وتلك المتغيرات قد تيسر له ادراكها أساساً بسبب يقظته المستمرة واستعدادها لتلقى معلومات واردة إليه من الخارج فى كل لحظة من لحظات حياته ، وهو لا يلتقط كل ما يعرض له ، بل إن الادراك الذى يلائم السياق الإبداعى هو ادراك انتقائى . وكل تلك العمليات العقلية تعمل جميعاً فى إطار معرفى موظف لخدمة العمل الذى يقوم به المبدع .

## ٢ - البعد الوجدانى لعملية الإبداع فى الشعر المسرحي :

تم التركيز فى التحليل الكمي لضمون اعترافات الشعراء على خمسة أبعاد فرعية يتضمنها البعد الوجدانى ، وتلك الأبعاد بترتيب متوسطات درجات التأكيد على أهميتها هى : -

١ - المشاورة وتحمل التعب ومتوسط درجة التأكيد على أهميتها ٩٠ .

٢ - التآهب والاندماج فى العمل ومتوسط درجة التأكيد على أهمية هذا البعد وصلت إلى ٨٤٢ .

٣ - التوتر النفسى وتحمل الغموض خلال العملية الإبداعية ومتوسط درجة التأكيد وصل إلى ٨٠ .

٤ - الدافعية الى العمل ومتوسط درجة التأكيد على أهميتها وصل الى ٧٢٨ .

٥ - العواطف التي يتعرض لها المبدع ومتوسط درجة تأكيد أهميتها وصل الى ٦٧١ .

ويتضح من استعراض هذه النتائج أن المثابرة وتحمل التعب عقليا كان أم بدنيا ، تعتبر من أبرز ما يحتاج اليه المبدع في ممارسته الفعل الابداع الفنى فى الشعر المسرحى وهو ما يقود الى الاندماج فى العمل وتحمل مصاعبه .

أما التوتر النفسى فقد ثبت ، عبر عدد كبير من الدراسات ، أنه من أبرز الملامح المميزة لسلوك المبدع حين يكون بصدد ممارسة عمل من أعمال الفن ، ظهر ذلك لدى سويف ( ١٩٧٠ ص ٢٨٠ ) كما ظهر فى دراستى الرواية والمسرحية (حنورة ، ١٩٧٩ ص ٢١٤ ، ١٩٨٠ ص ٢٦٤) كما برز فى دراسات دروال عن السلوك الابداعى وعلاقته بالتوتر النفسى ( حنورة ، ١٩٨٠ ف : ٢ ) .

ويجدر بنا فى هذا السياق أن نشير الى أن المبدعين حين يعملون فانهم بحكم يفظتهم المستمرة وتنبههم المكثف واستثمار طاقاتهم الخيالية وارتفاع مستوى الدافعية لديهم ، ورغبتهم فى المواصلة ومثابرتهم على الأداء ، يجدون أنفسهم فى حالة من التهيج النسبى التى تكون ضرورية لاستمرارهم فى الاداء ، ولكن هذا التوتر ، ان زاد عن حد معين ، فان هذا يعنى الوقوع فريسة للتشتت وعدم الوضوح ، وهو ما أشار اليه المبدعون حين يقررون أنهم لا يعملون فى ظل الغموض الكثيف أو الانغلاق الكامل ، بل انهم يعملون حين يكون ثمة بصيص من الضوء يواصلون من خلاله السعى وراء الهدف المنشود . وتتسق تلك النتيجة مع ما توصلت اليه دراسات التصلب النفسى وتحمل الغموض (سويف ١٩٦٧ ، ص ٩ ) .

أما عن الدافعية فإنها مرتبطة بالأبعاد الفرعية الثلاثة السابقة برباط قوى ، فيدون الدافعية يفقد المبدع رغبته فى المواصلة . والدافعية تعتبر بشكل ما ، البطانة التى تسترخى عليها طاقات المبدع حين تجهده ، وهى الجدار الذى يستند اليه المبدع اذ ما استغلق عليه أمر ، وهى نقطة الإنطلاق التى تدفع المبدع دائما الى تحدى ما قد ينشأ فى طريقه من عقبات .

### ٣ - البعد الاجتماعي لعملية الإبداع في الشعر المسرحي :

رأينا الاكتفاء في السياق الحالي بالتركيز على بعدين اجتماعيين فرعيين يندرجان تحت البعد الاجتماعي العام وهما :

١ - الآخر وعلاقته بالسلوك الإبداعي لدى الشاعر المسرحي وقد وصل متوسط درجة التأكيد عليه الى ٨ .

٢ - التنشئة الاجتماعية والجماعات الميسرة للسلوك الإبداعي وقد وصل متوسط درجة التأكيد على أهمية هذا البعد الى ٧٫١٤ .

وليسست بنا حاجة الى الاشارة الى أن الفن عموما هو رسالة موجهة من الأنا الى الآخر كما سبقت الاشارة في عدد من الدراسات ، ( سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٨١ ) ، كذلك فان عملية التلقى والاكتساب من أبرز ما يميز سلوك المبدعين منذ بدء حياتهم وكذلك أثناء ممارستهم للاداء الإبداعي .

والمبدع لا يعمل في فراغ ، أي أنه لا يبدأ من العدم ، ان المادة التي يعالجها مستمدة أساسا من رصيده ضخيم من المعلومات أتيج له أن يقف عليها من خلال وجوده في مجتمع من المجتمعات .

درجة الحساسية للمشكلات ( وهي إحدى القدرات الإبداعية التي يتميز بها المبدعون والتي أشار اليها شعراؤنا ) ترتفع لدى الشاعر المسرحي بدرجة أكبر بكثير مما هي عليه لدى البشر العاديين من غير المبدعين ، فضلا عن أن شاعر المسرح يتعامل في الأساس مع مشكلات اجتماعية مطروحة ، وحين يعرضها في عمل من أعماله فهو يقصد بذلك تقديم رؤيا أكثر وضوحا يعرضها العمل الذي يعالجه ، وهو يهدف في النهاية الى التأثير فيمن يتلقى عنه هذا العمل .

### ٤ - البعد الجمالي لعملية الإبداع في الشعر المسرحي :

الشاعر المسرحي فنان وأداته هي الشعر والشعر سلوك استكشافي ، وحين يعمل المبدع فهو لا يلقي كلامه كيفما اتفق ، بل ان هناك معايير معينة يعمل وفقا لها ، تلك المعايير التي يطلق عليها صلاح عبد الصبور « سر الصناعة » . وحين يعمل المبدع الى الوقوف على سر الصناعة فان عمله يلتزم بمعايير تلك الصناعة أي أنه يقوم بشكل تلقائي بعملية تقويم مستمرة لعناصر عمله وهو يعمل . صحيح أنه لا يستخدم مقياسا جاهزا يقيس به كل صغيرة وكبيرة ، ولكن هذا المقياس أصبح كامنا في سلوكه ، بحيث أنه يمكن القول أنه غدا مباطنا لكل تصرفات المبدع شأنه شأن ايقاع خطاه

وتنفسه ونبضه ، وهو يمارس من خلاله العمل بحيث تأتى وحدات هذا العمل ذات طبيعة متسقة من جزئية الى جزئية ، والمبدع من خلال هذا السلوك التلقائى الذى يمضى بشكل طبيعى دون تدخل تعسفى منه ، وتكمله تلك الأحكام التفضيلية التى يمارسها المبدع وهو ينظر الى عمله من جزء الى جزء ومن لحظة الى أخرى .

ترتبط بذلك أيضا عملية أخرى واعية ومتعمدة هى الممارسات التشكيلية التى يقوم بها المبدع على مادة عمله .

وقد أشار كتاب الشعر المسرحى الى أهمية تلك الأبعاد الأربعة مرتبة وفقا لمتوسطات درجات التأكيد على أهميتها على النحو التالى :

١ - التشكيل والتنسيق ١١٤٢

٢ - التقويم الفنى ٩٧١

٣ - السلوك الاستكشافى ٨٤٢

٤ - التفضيل ٧٥٠

## ٥ - الأساس النفسى الفعال للسلوك

### الابداعى فى الشعر المسرحى :

عرضنا فى الفقرات الأربعة السابقة لأهم مقومات السلوك الابداعى بوجه عام لدى كتاب الشعر المسرحى ، ولكن ما أشرنا اليه يمكن أن ينطبق على المبدعين فى أى مجال من المجالات الابداعية ، فما هى الخصائص النوعية التى تميز سلوك المبدعين فى المجال الذى نحن بصدد الحديث عنه ؟

ان مفهوم الأساس الفعال الذى سبق وقدمناه لأول مرة فى دراستنا عن الابداع الفنى لدى كتاب المسرحية النثرية يمكن تعريفه بأنه هو الوعاء الذى تمتزج فيه كل الأبعاد السابقة ، والاطار الذى يضمها معا لكى تمارس حياتها وفعاليتها عندما يكون المبدع بصدد انشاء عمل معين من أعمال الفن .

وقد سبق لنا فى الفصل الأول أن أشرنا الى طبيعة هذا المفهوم من حيث أنه بناء نفسى له ثلاث مستويات وأربعة أبعاد ، أما عن المستويات فهى :

١ - المستوى العام حيث يجله المبدع فى نفسه الطاقة والخصائص

العقلية والوجدانية والجمالية التي تؤهله لان يكون مبدعا ، كما أنه يجد في مجتمعه المقومات التي تأخذ بيده وتساعد على أن ينمي لديه الخصائص الابداعية الكامنة .

٢ - المستوى الخاص وهو المستوى الارتقائي الثاني الذي يتمخض عنه المستوى الأول حيث يجد المبدع أنه منجذب الى منطقة ابداعية معينة يمارس فيها امكانياته ، فاذا ما نجح استقر عليها وإذا فشل أو وجد معوقات تركها الى منطقة أخرى الى أن يستقر نهائيا على شكل معين من أشكال الممارسة الابداعية .

٣ - المستوى الثالث وهو الطابق الارتقائي الثالث الذي يصل اليه المبدع بعد أن يمر بالمستويين التأهيلين السابقين ، حيث يجد المبدع نفسه وجها لوجه أمام الممارسة الفعلية لعمل من أعمال الفن .

أما عن الأبعاد الأربعة فهي الأبعاد التي أشرنا اليها من قبل ( المعرفي والوجداني والجمالي والاجتماعي \* ) والتي لابد أن تتوفر بدرجة ملائمة في كل مستوى من المستويات الارتقائية الثلاثة السابقة .

وقد أشار المبدعون ، في دراستنا الحالية ، الى أهمية مستويات وأبعاد هذا الأساس النفسي الفعال ، وان لم يستخدموا نفس مصطلحاتنا .

لقد قرروا أنهم بالفعل بدأوا يهتمون بفن الشعر ، من الصغر ، وقد نما لديهم هذا الاهتمام على مدى حياتهم حتى انخرطوا بعد مرحلة طويلة من النمو في كتابة الشعر المسرحي ، ثم ما لبثوا أن استثمروا ما تحقق لديهم من امكانيات ومهارات في كتابة المسرحيات الشعرية التي كتيوها .

أما بخصوص الأبعاد الأربعة فقد سبق لنا تقديم استعراض لتأكيد أهميتها لدى هؤلاء الشعراء بدون استثناء .

---

(\*) نشير بالبعد الاجتماعي هنا الى كل ما يفهم من كلمة ثقافة وتنشئة اجتماعية وأنماط اقتصادية ... الخ مما يسود المجتمع الذي يوجد فيه الفرد أو مما يقف عليه بطريقة أو بأخرى .



أما عن لحظة التوهج ، وهي قمة الارتقاء من المستوى العام الى المستوى الخاص الى المستوى النوعى الثالث ، تلك القمة هي نقطة التقاء تلتقى فيها الأبعاد الأربعة للسلوك الإبداعي فى شكل بؤرة متوهجة أثناء التنفيذ الفعلى للعمل الإبداعي .

وعن الشعر المسرحى بالذات ، أثناء الممارسة من حيث هو منطقة سلوك المبدعين الذين درسناهم ، فقد أكدوا جميعا انهم أثناء الممارسة تلتقى لديهم فى بوتقة الممارسة كل الأبعاد المعرفية والوجدانية والجمالية والاجتماعية بشكل تلقائى وبصورة مواتية للعمل ، حتى اذا ما وجدوا أن عاملا من تلك العوامل بدأ يتراجع عن فاعليته فانهم يقومون بممارسات من نوع أو آخر للابقاء على درجة التوهج مستمرة . وقد حصل الأساس الفعّال على متوسط لتأكيد أهميته وصل الى ١٧٤١ وهي أعلى درجة أهمية حصل عليها أى متغير آخر من المتغيرات التى اهتمت الدراسة الحالية بفحصها .

واذا كان لنا أن نعلق بشئ على هذه النتائج فلربما يكون من المناسب هنا الاشارة الى نوعية ذلك الجهد المضنى الذى يبذله المبدع بداية من اختياره طريق الفن ، وانتهاء بالانخراط فى ممارسة ذلك السلوك المزهق ومرورا بالمحافظة على خصائص ، والتمسك بعادات ، والغوص وراء الآلى المستكنة فى محيط النفس وفى طبقات العمل مما لا يقدر عليه الا أولئك الذين يعملون عن قصد ويتوجهون بارادة ويعملون وأعينهم مفتوحة وحواسهم متيقظة .

وربما يكون أكثر ايضاحا لهذا السلوك الإبداعي الاقترب من السلوك الحى للمبدعين لنراهم كيف يعملون ، وذلك من خلال التحليل الكيفى لاعتراقاتهم .

### ثالثا : التحليل الكيفى لمضمون اعترافات المبدعين

بعد استعراض النتائج التى أسفر عنه التحليل الكمى لاعتراقات المبدعين رأينا أن نقترح ، كما أشرنا من قبل ، من الحركة الحسية للمبدع وهو يعمل . وقد رأينا أن نركز على عدد من الأبعاد المهمة للأداء الإبداعي لدى كتاب المسرح الشعري . ومن أهم تلك الأبعاد ما يلى : -

- ١ - ضرورة الشعر فى المسرح .
- ٢ - أمور تيسر الأداء الإبداعي .
- ٣ - كيف تتجمع الحيوط المختلفة بين يدي المبدع ؟

٤ - كيف يتسلسل ورود العناصر الى ذهن المبدع ؟

٥ - جو الجلسة أثناء العمل .

٦ - الخبرات النفسية المرتبطة بموقف التنفيذ الابداعي .

٧ - عناصر العمل ودور كل منها فى دفع العمل الى الاكتمال .

واختيارنا لتلك الأبعاد قد جاء بعد أن كشفت الدراسات السابقة عن أن هناك أساسا عاما للابداع يشترك فيه المبدعون جميعا ، أيا ما كانت مجالات ابداعاتهم ، كما أن هناك أساسا خاصا يشترك فيه المبدعون فى مجال بعينه ، ثم هناك بعد ذلك أساس نوعى يختص به كل مبدع حين يواجه فعل الابداع .

ولو تصورنا الأمر بمثابة نوع من العلاقات فلربما أمكن تصورهما باعتبارها علاقة احتواء : دائرة كبرى تحتوى دائرة وسطى ، تحتوى بدورها دائرة أخرى أصغر ، لها مركز ، هو الذى نطلق عليه بؤرة الأساس النفسى الفعال .

وليس بمهم طبيعة الشكل الذى يمكن أن نصب فيه تصورنا لعلاقة الأبعاد المختلفة لعملية الابداع ، بل ربما كان من المهم فى السياق الحالى الإشارة الى أن تلك الخصائص التى تميز السلوك الابداعى سوف تظل لسنوات كثيرة قادمة محل مناقشة من قبل المتخصصين فى مجال الدراسات النفسية . وما دام الأمر على هذه الصورة فإن أفضل معالجة لموضوعنا يمكن أن تتم بالتوجه مباشرة الى الفعل الابداعى ذاته .

وربما كان أفضل تجسيد لذلك الهدف هو رصد حركة المبدع وهو يعمل ، وماذا يقود خطاه ، وماذا يشغل ذهنه ، وماذا يحرك خياله ؛ وكيف يتناول كل ذلك على مائدة التشكيل الفنى لعناصر عمله ؟ فإذا تم لنا هذا فقد يكون من السهل بعد ذلك ضم الاجزاء المتناثرة الى بعضها البعض لنخرج بصورة على قدر معقول من الاستقرار .

وبهذا نكون قد جمعنا فى الاطار الواحد لصورة فعل الابداع بين المحاور الثابتة أو شبه الثابتة والعلاقات الدينامية للعمل ، أو بإيجاز هى محاولة الإمساك بالمتحرك دون أن يفقد خصائص حركته ، وهو ما يتطلب منا أن نقرب منه وهو فى حركته ، أى أن تكون حركتنا فى النهاية لها نفس سرعة حركته .

هذا هو ما حكم عملية اختيارنا لتلك الأبعاد التى نتناول من خلالها اعترافات المبدعين فى مجال الشعر المسرحى بالتحليل الكيفى .

وتعرض الجداول ( من ٧ الى ١٣ ) لآراء شعراء المسرح المصريين  
فى عدد من الأبعاد التى تفسر العملية الإبداعية فى الشعر المسرحي .  
وقد استخلصنا تلك الآراء من مجمل ما قدموه ردا على أسئلة قدمناها  
اليهم فى سياق متكامل أو استطرادا لشرح فكرة أو التعليق على ملاحظة  
من الملاحظات .

### جدول رقم (٧)

#### ضرورة الشعر فى المسرح

الشاعر	الأفكار
عبد الصبور	العالم يمر بأحداث كبيرة مركبة والشعر هو الذى يمكن أن يتعامل مع هذا النوع من التركيب - المسرح حركة وكلمة وانفعال متصاعد ، وحين يوجد ذلك فبالضرورة لا بد أن يتولد الايقاع المنغم . الشعر المسرحي أصبح ضرورة لأنه هو القادر على ارتياد عوالم الرمز وهو ما لا يستطيعه النثر . ليس بالضرورة أن يكون الشعر بمعناه الحرفى هو لغة المسرح ويمكن أن تكون اللغة الشعرية وعاء ملائما . الشعر أنسب الأوعية التى يستخدمها الكاتب لمعالجة موضوعه .
جريدة	الموضوع والشخصيات الموجودة داخل العمل لها خصائص خاصة ، وقد كانت الشخصيات فى الواقع لها الطبيعة الشعرية . الانشغال بالعمل يقود الكاتب الى نوع المعالجة ، الكاتب يجيد الشعر ولذا فان أسلوب المعالجة يتم من خلال اللغة التى يجيدها .
خميس	المسرح الحديث مسرح شامل ، وهو مسرح الجموع الموجه الى الجموع ، وطبيعة الجموع تقتضى النطق بالكلام الموجه المنغم . لقد خرج المسرح من رحم الإبداع الجماعى وها هو يعود الى روح الجماعة . البطل هو الجماعة ولا بد أن تتحدث الجماعة شعرا . المنطق الأساسى ذو خيال أسطورى والشخصيات ذات أبعاد مركبة فيها رموز تحتاج الى لغة شاعرية تتلاءم مع طبيعتها .

## تابع الجدول رقم (٧)

الشاعر	الأفكار
سعيد	موسيقى العمل الفني تساعد على التعبير عن الشخصية والحدث ، طبيعة الموضوع تفرض شكل التعبير بالشعر . عناصر الدراما في الموضوع امتزجت بالشعر والمسرح في نفس الوقت .
سويلم	الشعر هو الأداة المفضلة في التعبير اللغة الشعرية في المسرح لغة تتوجه الى وجدان المتلقي . هناك مجموعة من الأصوات في المسرحية ، تحاول كل منها أن تعبر عن جانب من الموضوع ، والشاعر يكون داخل شخصية ينطق بلسانها ويعبر عنها ، ولغته الأثيرية هي الشعر .
مهران	الشعر أعبق تأثيرا في المتلقي من النثر ، كما أنه أكثر استمرارية من حيث أنه شكل خاص من أشكال التعبير . والشعر هو الأداة المفضلة لدى الكاتب . الدراما تظهر في الشعر في أرقى صورة . المسرحية النثرية أضعف من حيث قدرتها التعبيرية وتأثيرها في المتلقي .
أبو سنة	الشعر ضرورة لأن الذروة التعبيرية بالشعر هي التي ترتفع الى مستوى الذروة التاريخية ، في الشعر المسرحي يتم اختيار شخصيات لها وزنها ، والشعر أكثر قدرة على التعبير عنها ، وهو أكثر قدرة على تكثيف الأحداث .

## ( جدول رقم ٨ )

### أهور تيسر الأداء الإبداعي في الشعر المسرحي

الشاعر	الأفكار
عبد الصبور	العيش بين الشخصيات والتفرج عليهم • قد يخطر ببالهم شيء وقد يوافقهم الشاعر أو يرددهم • الشعر ييسر الأداء لانه أداة الشاعر المفضلة في التعبير • القيام بنوع من الاعراف لاستحضار جو الابداع • قراءة بعض الأعمال • الاستغراق في العمل •
جويده	الالتزام بالقواعد والبحور والرموز المفضلة لديه يساعده على التقدم • الظروف المزاجية لها علاقة بدرجة التيسير في العمل • الانغماس في العمل بعد التمهيد المناسب - الاستغراق في الفكرة • العمل لدرجة الحلم بها - الخبرات الخاصة تساعد على تصوير بعض الأحداث •
خميس	الغضب يولد لدى الشاعر رغبة في التحدي والعمل • يضع المسرح نصب عينيه وهو يكتب • الموقف المسرحي يساعد على وضوح العناصر - السياق المسرحي المشتغل على كل عناصر المسرح ييسر الكتابة •
سعيد	الاتجاه نحو جمهور معين يوجه اليه العمل ( الأطفال مثلا ) • البدء بمقطوعة سهلة تيسر المضي الى الأمام • التفرد التام والعزلة • الاطلاع والقراءة في نفس الموضوع الذي تتم معالجته • معايشة جو المسرح •
سويلم	امتلاك ناصية التعبير بالشعر - التجهيز لجو العمل تاريخيا وفنيا • استثمار الخبرات المختزنة • التعبير بالشكل الذي ييسر المعالجة • استخدام الايقاعات المناسبة للشخصية • الاستجابة لمنطق وطبيعة الشخصية •
مهران	التجارب السابقة والقراءات والأحداث التي مرت بالشاعر تيسر له سرعة التناول وسهولة الاقتراب من الأحداث ، الشخصيات، الاستعداد الجيد برسم الشخصيات مسبقا •

تابع الجدول رقم (٨)

الشاعر	الأفكار
	القراءة - تمثل ظروف العصر الذي تدور فيه المسرحية امتلاك الشاعر لأدواته - القيام بنوع معين من الطقوس •
أبو سنة	الاستعداد المصنئ بالقراءة والمعيشة الخيالية والتفكير المتصل • التمازج مع الشخصيات • الهجرة الى أرض بعيدة أثناء العمل للالتصاق به أكثر • معاشية الحدث •

( جدول رقم ٩ )

كيف تتجمع الخيوط المختلفة بين يدي الشاعر ؟

الشاعر	الأفكار
عبد الصبور	القوس وراء الأفكار - تجاوز الذات - التخلص من القصور الذاتي - الشاعر يهب نفسه فتوهب له الحقيقة - التداعي المحكوم بمنطق الشخصية يساعد على تكثيف الرؤية • الاستغراق في العمل يقرب الشاعر من أشخاص وأحداثه وهو ما يجعله أقدر على التحكم فيهم وتوجيههم •
جريدة	توارد الخواطر - الاستكشاف المتتالي والاندماج في كل شخصية • التقاط الصوت من بين الأصوات المتعددة داخل نفس الشاعر - تحرير الأفكار المسجونة لديه ، كل هذا يجعله أقرب الى المتفرج الذي يملك أن يتدخل في الوقت المناسب للسيطرة على الموضوع •
خميس	الرؤية المسرحية الخاصة بالشاعر تبدأ من الجموع باعتبار أن المسرح مسرح جموع أساسا ، وهذا يساعده

## تابع الجدول رقم (٩)

الشاعر	الأفكار
	على أن ينطق شعرا ، كما يساعد على توارد الأفكار والحوار الذى يمضى مع الشخصيات وهو ما يؤدى الى تبلور الحدث .
سعيد	الشخصيات تتحرك أمام الشاعر ، والفكرة المحورية تساعد على ضبط ايقاع حركتهم وأفكارهم ، وحين تمضى الشخصيات أمام الشاعر تنجذب اليهم أفكاره وتنمو وتتصاعد الأحداث .
سويلم	السيطرة التامة على الفكرة - الاندماج فى كل شخصية من الشخصيات - التدخل عند الضرورة لإيقاف شخصية أو دفعها فى اتجاه معين يخدم حركة المسرحية .
مهران	الفكرة الأساسية هى التى تحرك العمل عند الشاعر ، والشخصية تحمل الفكرة ، وتعبر عنها ، خيال الشاعر يلعب على الأحداث المعاصرة ويربط بينها وبين أحداث المسرحية .
أبو سنة	هناك مجموعة فيوض تتم فيضا وراء الآخر . الشخصية تلعب دورا أساسيا فى بلورة الأفكار وفى تخليق الحوار .

## ( جلول رقم ١٠ )

### كيف يتسلسل ورود العناصر الى ذهن الشاعر

الشاعر	الأفكار
عبد الصبور	أولا توجد مشكلة أو قيمة معينة تحرك الشاعر الى العمل - بعد ذلك تظهر الشخصية الرئيسية في العمل . ثم تأتي الأحداث ، بعد ذلك يظهر الحوار .
جريدة	الاعجاب بشخصية معينة - الربط بين الشخصية وظروف معينة (موقف) انبثاق شكل المعالجة ، الحوار هو الذي يقود حركة الأحداث بعد أن تبلور الأفكار حول الشخصية .
خميس	البداية تأتي من خلال التفكير في تقديم لون جديد من المسرح يقدم الجماهير وينتمي الى التراث القومي ومن هنا تبدأ الشخصيات في الظهور وهي شخصيات جماعية ثم الحوار ثم الحدث .
معيد	التقاء خبرة قديمة مع خبرة جديدة تبلور شكل المعالجة، حيث تبرز عناصر الفكرة ثم تبلور الشخصية يلي ذلك الحوار فالأحداث .
سويلم	شخصية معينة . فكرة تناسب تلك الشخصية ، يأتي بعد ذلك الحوار ليقدم النسيج للحكاية - تنبثق عن كل ذلك رؤية جديدة قد ترتبط بظروف معاصرة .
مهران	التقاء خبرتين خبرة قديمة مع خبرة حديثة يولد الاتجاه نحو الفكرة والفكرة تدفع اتجاه القصة ومنطلق الحدث . الشخصية الرئيسية شخصية تاريخية وهي المحور الذي تدور من حوله أحداث القصة .
أبو سنة	تبدأ المسألة بالاتجاه الى شخصية لها وزنها وقيمتها . رسم الشخصية يتطلب القراءة والتجهيز وهو ما يقود الى رسم الجو العام للعمل المسرحي ، وهنا تبدأ جميع العناصر في التحاور مع بعضها البعض بما في ذلك المؤلف نفسه .



**( جدول رقم ١١ )**  
**جو الجلسة أثناء العمل الابداعي**

الشاعر	الافكار
عبد الصبور	استحضار جو الابداع ، التنبه الشديد والسعي إليه ، الهدوء التام ، التفرغ من أى شىء آخر • الوحدة والتفرد التام • الكتابة بالليل •
جسيدة	لا يعمل الا اذا غلبته الرغبة والاحساس بالعمل • القراءة فى موضوعات أخرى غير العمل فك بعض الأشياء وتركيبتها لكسر حدة القصور الذاتى ومقاومة الارهاق • التفرغ التام • الكتابة بالليل • عدم مقاطعة الآخرين له أثناء العمل •
خميس (★)	كل ما يساعد على التمسك بالعمل وعدم المقاطعة ، السجائر والقهوة •
سعيد	الاقتراب الشديد من جو العمل ، خلع كافة القيود التى تبعده عن سياق الموضوع ، الاحساس بالحرية من كل شىء ، أثناء العمل ، القيام ببعض الأعمال التمهيدية التى تساعد على الدخول فى جو العمل •
مهران	التفرد التام • عدم القدرة على العمل أمام أو فى حضور الآخرين حتى لو كانوا نياما • المحافظة على عادات معينة فى العمل ، قد يردد بعض ما يكتبه بصوت مرتفع ، التدخين وشرب الشاي واستهلاك كمية كبيرة من الورق • الجزء الأول من الجلسة مجهود بسبب محاولة الاقتراب من العمل •
أبو سنة	الاحساس بمفارقة العالم الواقعى تماما والانتقال الى عالم خيالى يتحرك فيه الشاعر بين شخصيات عمله ويتحاور معهم • لا يرى وهو يكتب خشبة المسرح لانه يعيش بالفعل موقفا حيا •

(★) ورد هذا الاعتراف للشاعر فى دراسة أخرى سابقة عن الابداع فى المسرحية  
النثرية ( حنورة ، ١٩٨٠ ) •

( جدول رقم ١٢ )

الخبرات النفسية المرتبطة بموقف التنفيذ الابداعي

الشاعر	الافكار
عبد الصبور	<p>الاحساس بأن الشاعر منح نفسه للعمل ، الاحساس بأن هناك أشياء تمنح للشاعر لانه قدم المنح أولا .</p> <p>امتلاك ما تم انجازه . الانغماس في البعد الجمالى للعمل ، نمو الذات مع تقدم العمل . تجاوز الذات أثناء الاشراق . الترقب والانتظار ، معاشة الأحداث والتفرج على الشخصيات .</p>
جريدة	<p>الاحساس بأن الأفكار تريد أن تخرج من سجنها في عقل الشاعر ، يساعد الشخصيات على التحرر من قبضته . يسمع أصواتا كثيرة تتحاور في عقله التنبه لحركة العمل وهو ينمو - الاحساس بمتعة الاستكشاف الخيالى - التوتر النفسى أثناء العمل .</p>
خميس	<p>تمثل الجمهور الذى يشاهد المسرحية أثناء الكتابة - الشعور بخبرة نفسية مركبة من المعاناة والاستمتاع والرضا - الاستمتاع عند الشاعر ينبثق من المعاناة بعد الاستمتاع تنبع معانى جديدة وهكذا .</p>
سعيد	<p>التوازي بين ايقاع الانفعال الخاص بالشاعر وايقاع العمل نفسه . فى البداية استمتاع وقلق وفى النهاية استمتاع ورضا . معاشة جو المسرح أثناء الكتابة . حدوث ومضات ( اشراقات ) غير مجهزة لها أثناء العمل ، وهى تجد لها مكانا فى العمل . الأرق . بهجة كبهجة العائد من رحلة .</p>
سويلم	<p>حالات وجدانية مشابهة لما يجرى فى المسرحية . الوعى بحدود العمل ومتطلباته . معاشة كل شخصية من الداخل . تلوين الايقاعات المناسبة لطبيعة السياق للتعبير عن الشخصيات التى عبر عنها .</p>

## تابع الجدول رقم (١٢)

الشاعر	الأفكار
مهران	حضور مخزون التجارب • يضع الشاعر نفسه في الحالة النفسية المناسبة لسياق العمل • ازدياد التوازن النفسي كلما تقدم العمل • الاحساس بالارهاق النفسي في بداية الجلسات وتحسن الحالة النفسية مع التقدم • يحس أيضا بجهد ومعاناه قرب نهاية العمل •
أبو سنة	عدم الرضا والقلق حين تفشل شخصية في التعبير عن نفسها ، الاندماج في العمل ومعايشة المجتمع الذي يصنعه التمازج مع شخصيات العمل • الاحساس بالسفر بعيدا عن أرض الواقع • الفرحة في النهاية كما لو كان الشاعر قد امتلك بلدا صنعه هو •

## ( جدول رقم ١٣ )

### دور عناصر العمل في دفعه الى الاكتمال

الشاعر	الأفكار
عبد الصبور	وجود قيمة وجراحات شخصية معينة تدفع الى العمل • التداعي بين الأفكار • الشكل يساهم ودفع العمل الى الاكتمال • الالمام بطرائق الآخرين والخبرة الشخصية • تلمس الحلول للمشكلات التي تطرأ يقود الى أفكار جديدة ، تساعد الأحداث يؤدي الى خلق الايقاع المناسب • الشخصيات تعرض نفسها من خلال الحوار •
جنويدة	الفكرة الأساسية تقود مسيرة الأحداث - الشخصية تدفع الحدث وتشكل الحوار • منطق الشخصية يفرض

### تابع الجدول رقم (١٣)

الشاعر	الأفكار
	<p>نوع الايقاع • الصور الفنية والتشابه تساعد في تشكيل السياق • بحور الشعر تتناسب مع أمزجة وإمكانيات الشخصيات • الإضافات التي تأتي تعمل بمثابة خطى على طريق الاستكشاف • مقتضيات العمل تدفع أفكارا مختبئة إلى الظهور • الحوار الداخلي أولا ثم الحوار الخارجي يساهم في الاقتراب من الشخصيات وفهمها •</p>
خميس	<p>في المسرح الكلمات هي التي تصنع الشخصية • الأفكار ترد أولا ثم مرحلة بحث ودراسة ، ثم تبدأ تأتي الشخصيات واحدا بعد الآخر • ثم يتكون نسج القصة ، ثم يبدأ يظهر المسرح ووسائل العرض الجموع هي التي تدفع حركة المسرحية أساسا وتساهم في إبراز دور كل شخصية وفي نوعية وإيقاع الحوار الذي يتم •</p>
سعيد	<p>موضوع الفلاح الفصيح كان ملائما لما أبحث عنه ، القراءات في التاريخ والفلسفة وغير ذلك ساهم في بلورة العمل • الركيزة الأساسية كانت حكاية الفلاح الفصيح وما يتصل بها من قراءات • الأحداث حركت الصراع والصراع حرك الايقاع ، أي أن نغمة العمل كانت موازية لحركة الحدث • الحدث يأتي أولا ، ثم تظهر ملامح الشخصية ويحدث نوع من الاستكشاف، ويكتمل المشهد وتحدد الأمكنة والأزمنة •</p>
سويلم	<p>الشخصية في علاقة جدلية مع الفكرة بما يؤدي إلى نشوء سياق درامي • الخبرات المعاشة وقيمة المزج بينهما لإبراز شكل جديد • اختيار الموضوع من البداية، ومعه الفكرة المحورية والشخصية الرئيسية • الحوار ينبع من اكتمال كل العناصر ويتلون بلونها ، ويأخذ إيقاعها •</p>

### تابع الجدول رقم (١٣)

الأفكار	
الفكرة في البداية هي التي تحرك السياق • والفكرة تركب مع شخصية والشخصية تقوم بفعل وهو ما يتكشف من خلال الحوار ، وهناك قد تنشأ شخصية جديدة تستخدم السياق وتساعد على كشف أبعاد معينة في العمل والفكرة تأتي أولا وهي تستدعي الصورة الشاعرية •	مهران
منطق الشخصية يفرض نوع الحوار • يدخل الشاعر الى العمل بعد قراءة الكثير عن الشخصيات والأحداث وبعد تبلور الموقف • منطق الشخصية أثناء العمل يفرض نوع الحوار والحوار يبلور الأحداث • هناك نوع من التفاعل بين عناصر العمل ككل والكاتب نفسه يدخل كطرف في التفاعل •	أبو سنة

#### تعليق على نتائج التحليل الكيفي لمضمون اعترافات الكتاب :

بالنظر في الجداول السابقة يمكن لنا الخروج بالاستنتاجات التالية :

١ - بالنسبة لضرورة الشعر في المسرح : نلمح لدى الكتاب شبه اجماع  
على أهمية الشعر للمسرح ، وهم يلجأون اليه لما صارت اليه أحوال  
البشر الآن من تركيب وتعقيد مما لا يجدي معه النشر العادي في تناول  
المشكلات ، بل ان الأمر يحتاج الى لغة يمكنها أن تتعامل مع الرموز  
وتتعمق وتدخل الى المعاني وترتفع الى مستوى إيقاع الحياة بسرعتها  
وتراكيبها ، وهذا مما لا يمكن أن ينهض به غير الشعر •

#### ٢ - من الأمور التي تيسر الأداء أثناء العمل :

( أ ) أمور متعلقة بالذات في علاقتها بالآخرين ، من حيث التفرد  
والعزلة والوحدة •

( ب ) أمور تخص الذات مع العمل ، وربما كان الاقتراب من العمل  
هنا من أبرز ما يساعده على الأداء الجيد ، ويصل الحال أحيانا

الى حده الاندماج فى موقف الابداع والتعامل مع عناصره تعاملًا  
حيًا مباشرًا .

( ج ) هناك طقوس وأعراف يلجأ اليها المبدعون من أجل الوصول  
الى تلك الحال .

( د ) الشاعر يهب نفسه ويتخلّى عن شواغله الخارجية فيجد أن  
الموضوع وهب له نفسه أيضًا .

وبإيجاز فإن كل ما يقرب من العمل ، وكل ما يخلع عن الذات  
ارتباطها بأي شيء آخر خلاف العمل ييسر عملية الابداع .

والشعر المسرحى هنا يشترك مع باقى أنواع الانتاجات الأخرى ، وإن  
كان يتفرد عنها من حيث أن الشاعر هنا محتاج الى ما يقربه من المناخ  
الشعرى من ناحية ومناخ العقل من ناحية أخرى ، أى تركيبة خاصة من  
الخيال هى الصورة الانسانية المتحركة بين أطراف متعددة .

٣ - يرتبط بهذا البعد بعد آخر وهو : كيفية تجمع الخيوط فى يادى  
الكاتب لى يلعب بها بمهارة .

ومن أهم ما يجعل ذلك ممكنا هو السيطرة التامة على العمل ، ويأتى  
ذلك من خلال الدراسة المستديمة والتخيل العميق والدخول فى حوار  
داخل متواصل وهو ما يؤدى فى النهاية الى أن تصبح أفكار المبدع أقرب  
الى التحقق العيانى وهو يرى الشخصيات تتحرك أمامه ، يتحاورون  
ويفعلون ، حيثئذ يصبح السياق موصولا ، والحركة حية والمنطق  
مستقيما .

أى أن اليسر يأتى بعد الجهد الموصول ( مواصلة الاتجاه ) واكتساب  
الايقاع الخاص بالعمل ( السيطرة على الوثبات الذهنية ) بما يجعل كل  
عناصر المجال خاضعة لارادة المبدع ، والتي تكون هى الأخرى مرتبطة  
بالمنطق الخاص بالعمل بكل ما يحتويه من ضروب فرعية متعددة من  
المنطق .

٤ - تسلسل ورود عناصر العمل الى ذهن الكاتب :

يكاد يوجد اجماع على أن الفكرة الأساسية هى الأساس وهى أول  
ما يشد المبدع ( يتفق ذلك مع ماورد لدى كثير من المبدعين ، فى الرواية  
والمسرحية والقصة القصيرة » باكثير ، ١٩٦٦ ، عبد الصبور ، ١٩٦٩ ،  
James, 1952, Mann, 1962).

ولما كان المجال مجال أشخاص وأفعال وإيقاعات ( مسرح شعري )  
فإن الفكرة ما تلبث أن تبحث لنفسها عن موضوع مسرحي تتجسد فيه ،  
وهذا الموضوع يقع على شخصية تكون أقدر على أن تحمله وتعبر عنه ،  
ولما كانت أهم خصائص الشخصية ( من حيث كونها شخصية مسرحية )  
هو المنطق المحمول على حوار فإن الحوار يبدأ في التخلق ، وهو لا يتخلق  
كيفما اتفق بل وفقا لمقتضيات الفكرة .

وهنا نلاحظ وجود علاقة جدلية بين كل عناصر العمل المسرحي  
الشعري وهذا ما يعبر عنه شوقي خميس حين يرى أن الجموع هي صانعة  
المسرح الشعري ، سواء من حيث تأليفه أو من حيث أبطاله ( شخصه )  
أو من حيث من يشاهده من الناس . كما يقرر ثورنتون وإيلدر أن الفن  
الذي يتوجه الى عقل الجماعة عند تجمعهم معا لتلقي العمل . ومن هنا  
كما يقرر عبد الصبور فإن ارتفاع مستوى الخبرة السباقية قد جعل من  
الضرورة اللجوء الى الشعر حتى يستعيد هذا الفن الأرض التي خسرها  
والتي سوف يخسرها إن لم يعثر على وسيلة جذابة ليعرض فيها معانيه  
بعد أن فقد النثر العادي فعاليته في التأثير ، بفعل وسائل الاتصال  
الأخرى التي تستخدم النثر .

الحوار هنا هو أهم العناصر في حمل المعاني والتعبير عنها في كشف  
الوقائع وفي تنمية الحدث وفي رسم الشخصيات .

#### ( ٥ ) جو جلسة الكتابة :

لا يختلف الكتاب هنا حول ضرورة استحضار جو معين ، وهذا  
يساعد على العمل ، ويميل غالبيتهم الى العمل في المساء ، وعلى انفراد ،  
ويقررون أنهم لا يعملون في ظل ظروف التخدير أو ما شابه ذلك من  
مؤثرات يمكن أن تؤدي الى آثار على درجة الدراية والوعي .

تتميز جلسة العمل باحتياجها الى نوع من الطقوس أو العادات ،  
وهي تختلف من شاعر الى آخر ، ( وقد اتضح هذا أيضا لدى كتاب  
المسرحية النثرية ولدى كتاب الرواية ) .

وقد توصلنا الى نتائج مشابهة عند دراستنا للكتاب المصريين  
( جنوة ١٩٧٩ ، ف ٩ ، ١٠ ، جنوة ، ١٩٨٠ ، ف ( ١ ، ١٣ ) .

كذلك يميل الشعراء الى قطع علاقاتهم بالآخرين تماما أثناء العمل  
ولا يحسن المبدع باستمرار طول الجلسة مادام منشغلا بالتفكير ، وقد  
يستمر ذلك حتى الصباح .

## ( ٦ ) الخبرات النفسية المرتبطة بموقف التنفيذ :

هناك خبرات نفسية خاصة يتعرض لها المبدع وهو يعمل ، وهي عبارة عن أنواع من المشاعر والانفعالات ، من قبيل ذلك :

( أ ) الاحساس بالمنح الكامل للذات أى ( كما يقرر عبد الصبور ) ان تهب نفسك للعمل .

( ب ) النمو النفسى ( الناتج عن امتلاك عالم جديد ) .

( ج ) تطور الاستمتاع فى مراحل العمل المختلفة ، وهو حين يرتبط بأنواع مختلفة من الخصائص فانه يتحول الى أنواع متفاوتة من الاستمتاع فهو فى البداية استمتاع مشوب بالتوتر ، ثم فى النهاية استمتاع يغلفه الرضا .

( د ) حدوث نوع من التوازن مع التقدم فى العمل والسيطرة على عناصره بعد توتر بسبب غلم السيطرة فى البداية ( وتلتقى هذه النتيجة مع ما توصل اليه سويف من قبل ( سويف ، ١٩٧٠ ص ٢٨٢ ) .

( هـ ) يشير الكتاب أيضا الى وجود أنواع من الاجهاد يتعرضون لها فى بداية العمل ، بسبب الجهد المبذول فى الاقتراب والاستكشاف أولا وفى النهاية بسبب الارهاق الناتج عن العمل لساعات طويلة .

( و ) يقرر الكتاب أيضا أن شعورا بعدم الرضا يحدث حين يفشل الكاتب فى التعبير بدقة عما يريد ، وهنا يعنى أن العمل الابداعى يتطلب جهدا مكثفا وحوارا متواصلا مع عناصر العمل ، وهو ليس جاهزا بتفاصيله وعناصره من البداية ( ويلتقى ذلك مع ما توصل اليه أرنهيم عند دراسته للإبداع الفنى عند بيكاسو من حيث ان السلوك الابداعى هو سلوك بندولى ، يقتضى التقدم والتأخر فى حركة جدلية مع العمل بحيث يصير المبدع فى أفضل وضع يتيح له السيطرة والامتلاك الكامل لأفضل رؤية يعتقد أنها المدخل المناسب (Arnhem, 1962)

وقد توصل سويف الى نتيجة مشابهة حين درس مسودات الكتاب وهم يكتبون قصائدهم الشعرية فقد رأى أن هناك وثبات يعبر عنها فى شكل فقرات شعرية على قدر من التماسك ، ولكن هناك نوعا من الاقتراب والابتعاد من العمل بقصد ضبط معانيه وتهذيب مفرداته ( سويف المرجع السابق ) .



وكل هذه الخبرات تكشف عن نفسها أيضا ، ليس فحسب فيما يقرره الكتاب عن العملية أو حولها ، ولكنها تجد طريقها الى شكل العمل ومضمونه أيضا ، اذ يقرر الكتاب أنهم يعملون من داخل الشخصيات ، يعايشونها ويحاورونها وينطقون بلسانها . ولما كان العمل يكتب بالشعر فإن الايقاع المتصل لديهم ينتقل بالتبعية ليعبر عن الشخصيات ، كما أن الشخصيات تفرض حالتها النفسية على المبدع بما يجعله يلجأ الى بحور تناسب الحالة النفسية للشخصية .

## ( ٧ ) دور عناصر العمل في دفع العمل الى الأمام :

حين يبدأ المبدع في الاقتراب من موضوعه ، فهو يكون قد كون فكرة عنه ، وتكون هذه الفكرة قد لبثت تشغله وقتا ما .

ويقرر صلاح عبد الصبور أن هناك في حياته مجموعة من القيم الخاصة تشغله وتؤرقه وهى بمثابة جراحة الشخصية ، وهو يشير أيضا الى أن كل كاتب حين يحاول الاقتراب من أفكاره ، سيجد أن لديه ٣ أو ٤ جراحات أو قيم ، ومن جراح عبد الصبور وقيمه : العدالة والنفاق والظلم والتضليل .

تلك القيم والجراح تحرك المبدع الى اختيار شكل المعالجة وموضوعها . . . ويكاد يقترب من هذا المعنى فاروق جويده عند حديثه عن سقوط الأندلس وعلاقة ذلك بظروف الحرب التى عشناها وما يمر به العالم الاسلامي الآن من تساقط بعض بلدانه ، وكذلك نلاحظ أن أحمد سويلم لديه أفكار مشابهة عن الاستبداد والحرية وهو يشترك فيه مع مهرون وفتحى سعيد : وتتفق هذه النتيجة مع ما ورد في عدد من الدراسات عن أهمية القيم بالنسبة للسلوك الابداعي ، فليس ثمة مبدع دون أن يتحرك في نسق خاص من القيم ( حسين ، ١٩٨١ ص ٢٤٠ ) .

أما شوقي خميس فان قضايا الابداع هى ما يؤرقه ، وهى ما يعبر عن انتمائه المباشر لحركة الجماهير وقضاياها . أما قضايا محمد ابراهيم أبو سنة فهى فكرة القومية والحب .

هذه القيم والجراح الشخصية تلعب دورها فى بلورة أفكار الشاعر ، وهى عبارة عن نوع من الجدل المتصاعد أو الحوار النامي يعبر عن صراع بين طرفين . ومن هنا تتولد فى ذهن الشاعر المعاني والايقاعات التى تأخذ شكل تحاور بين شخصيات . . .

الفكرة اذن حين تأتي فهي تبحث لها عن تجسده حول قيمة أو أكثر  
تتبنها شخصية معينة .

والشاعر حين يختار شخصية تاريخية فهو يضع عين عقله على  
خصائص تلك الشخصية ، كما أن خياله يلعب معها حتى يخضعها لمنطق  
الفكرة الأساسية ، وهنا ينتقل التأثير الى تلك الشخصية لكي تقود حركة  
الفعل بما تقدم من حوار .

ويشير شوقي خميس الى أن الكلمات ( أى الأفكار التى تأخذ شكل  
الحوار ) هى التى تصنع الشخصية بعد دراسة ويحث ، وحينئذ تأتي  
الشخصيات شخصية وراء أخرى . من هنا يتكون نسيج القصة بشكله  
الجديد ( وقد تتكون هناك قصة أخرى عن نفس الموضوع ) .

بعد ذلك يبدأ المسرح فى الظهور ، بكل ما فيه من عناصر وما يتضمنه  
ذلك من وجود جمهور وأدوات مساعدة وإساليب تنفيذية . . . .

من مجمل كل ذلك الذى حاولنا أن نستخلصه من التحليل الكيفي  
لاعترافات المبدعين فانه من الممكن استخلاص الحقائق التالية :

١ - أن كتاب الشعر المسرحي المبدعين يبدأون أولا كشعراء  
قصيدة .

٢ - معظمهم بدأ بالشعر العمودى قبل أن ينخرط فى الشعر  
الحديث .

٣ - أن الشعر الحديث هو أنسب الأساليب وأكثرها قدرة على  
التعبير دراميا ومن ثم لقلو على استخلافه كقالب لكتابة المسرحية  
الشعرية .

٤ - أنه من الأفضل كتابة المسرح شعرا بعد أن فقد المسرح النثرى  
أرضه وأصبح محتاجا لوسيلة جديدة يعبر بها عن نفسه جيدا ليكسب  
جمهوره ، وليجسد أفكاره ورموزه .

٥ - كذلك فان الشعر المسرحي هو أنسب الأساليب لعرض قضايا  
الانسان المعاصر بما يتعرض له هذا الانسان من ضغوط نفسية تسبب  
الانفعال وتولد ايقاعا معيناً للحياة ليس من السهل التعبير عنه بغير  
الشعر .

٦ - الكاتبة المسرحي يعمل من قلب المشاهد المسرحية ويتعامل مع  
أشخاص العمل المسرحي ، ومن هنا فانه يعبر عنهم باللغة التى يجيدها .

لغة الشعر ، أما ايقاعاته فهي موازية لايقاعات العمل بما يتضمنه من شخصيات وأحداث لكل منها ايقاعه المفضل ، والايقاعات المفضلة لدى الشاعر تنتقل بدورها لتكون هي الايقاعات المفضلة لديه في التعبير عن الشخصيات ، وهو يختار من بينها ما يلون به حركة الفعل وسلوك الشخصية .

٧ - أن المقيم الشخصية هي البؤرة التي تجذب الأفكار التي يرى الكاتب أنها يمكن أن تصلح للمعالجة المسرحية ، والمبدع يعيش مع تلك الأفكار الى أن تظهر شخصية رئيسية تصلح لتجسيدها ، ومع ظهور الشخصية الرئيسية والتحاور معها ( قبل بدء التنفيذ ) تبدأ الشخصية الأخرى في الظهور ، ومن تفاعل تلك الشخصيات مع بعضها البعض يتكون نسيج العمل .

٨ - يلعب التداخي المحكوم دورا أساسيا في عملية الابداع في المسرحية الشعرية ، حيث تأتي الى عقل المبدع وهو يعمل أفكار جديدة تستند عليها الأفكار التي تم اثباتها على الورق ، وهو يحكم ما اذا كان ذلك يصلح لأن يوضع في السياق أم لا ، واذا ما كان يصلح فهو يبقى عليه ، والا فهو يلغيه ويستبعده .

٩ - هناك ما يمكن أن نطلق عليه ، كما يقول صلاح عبد الصبور ، سر الصنعة وهو ما ينبغي أن يقف عليه المبدعون لكي يجيدوا استخدام أدواتهم ، وسر الصنعة يتلخص في الوقوف على طرائق الآخرين في العمل ، وعدم علو نبرة الصوت وعدم التزيد أو الفضول والخضوع للشكك والاقتراب من منطق الموضوع بأن تيب نفسك له ، وهو بالنال سيبب نفسه لك .

هذه هي أهم الأفكار التي يمكن الخروج بها من تحليل مضمون اعترافات الكتاب ، وان كانت لا تغني ، حقيقة ، عن الرجوع الى أفكار هؤلاء الكتاب المرفقة بهذه الدراسة .

### رابعاً: تعليقات ختامية

قدمنا نتائج هذه الدراسة في جزئين جزء خاص بتحليل المضمون الكمي وجزء عن تحليل المضمون الكيفي ، وحين نجمع النتائج معا في نظرة واحدة فانه من الممكن الوقوف على الأبعاد التالية .

أولا : من الواضح أن العمل الفني يحتاج لمرحلة زمنية معينة لكي

ينمو فيها قبل البدء في التنفيذ ، ثم يتقدم العمل خلال مراحل أساسية عند تنفيذه ، حيث تستجد عناصر جديدة وتتداعى معانى طريفة ، وتظهر شخصيات لم تكن ببال الكاتب وهو يعمل ، ويمكن حذف أجزاء ليس لها أهمية ، وحذفها يساعد على بلورة أفضل لما يقصده المبدع .

من هنا فان هذه النتيجة تلتقى مع نتيجة أخرى سبق لنا التوصل اليها تخص مراحل عملية الابداع وما يتعلق بها من خصائص ابداعية ، ومؤدى تلك النتيجة هو أن العمل الابداعي يمر فى مرحلتين رئيسيتين هما :

١ - مرحلة التجهيز والاعداد .

٢ - مرحلة التنفيذ والتوصيل .

أما المراحل الأربعة التى ذكرها كل من يونانكاره ( 1952 ) ووالاس ( 1926 ) وباتريك ( 1962 ) ومريس شتاين ( 1974 ) فهى فى الواقع أحوال للمبدع ويمكن أن توجد فى أى مستوى من مستويات تنفيذ العمل الفنى .

ثانيا : فيما يتعلق بالشعر وضرورته كوعاء للتعبير الفنى مسرحيا فقد قدم الشعراء أفكارا لها أصولها وهى أن المسرح وعاء جماعى يتصاعد فيه الفعل من خلال التفاعل وهو ما يؤدى الى حركة موقعة ذات ايقاع معين ، وهو ما لا يمكن التعبير عنه بشكل فعال الا من خلال الشعر . وهذه فى الواقع اضافة جديدة الى النتائج التى سبق التوصل اليها حول الابداع .

ثالثا : أما كيفية الأداء أو التنفيذ ، فقد وضعنا أيدينا أيضا على نتيجة لها أهميتها ، من حيث أن نوع الأداة التى يستخدمها المبدع تفرض عليه خصائص العملية الابداعية ، وأداة المبدع هى الشعر ، وبالتالي فان أفضل معالجة يمكن أن يقدمها سوف يقدمها من خلال هذه الأداة ، يضاف الى هذا أن انغماس المبدع فى جو العمل والاقتراب من عناصره يصهر أحاسيسه وأفكاره بحيث يجد أنه - بشكل تلقائى - يقدم ما لديه من ألفاظ وتراكيب لفظية وصور مفضلة وإيقاعات ( أوزان شعرية ) يقدمها الى شخصه لكى يعبروا عن أنفسهم ، فضلا عن أن هذه الشخصية أو تلك بما تحمله من خصائص تقترب هى الأخرى من نفس المبدع ، وتجذبه اليها . أى بايجاز هناك علاقة جدلية متبادلة بين المبدع وكل عنصر من عناصر العمل ، وهو الأمر الذى يجعلنا نذهب الى أن العملية الابداعية فى الشعر المسرحى ليست مجرد تفكير أو حالة انفعالية أو مجرد تذوق لفكرة أو إيقاع ، انه انصهار وغليان وتشكل وتنفيذ .

**رابعاً :** وتقود هذه النتيجة الى نتيجة أخرى أمكن التوصل اليها .  
وهي أن كل مبدع يعتقد عددا من الأفكار والقيم ويحيد عددا من الايقاعات  
وهو ما يجعله يميل الى استثمار ما هو مفضل لديه والتعامل مع ما يجيده  
حتى لا ينشغل بأمور غير شاغل التنفيذ الابداعي .

**خامساً :** ترتبط بذلك نتيجة ثالثة أيضا ، وهي أن المبدع بعد أن  
يقرب من موضوعه وعناصره ، ويتفاعل معه بشكل مكثف يلاحظ أنه  
بدأ يسيطر على العمل . وسيطرة المبدع على العمل تتيح له أن ينظر اليه  
من على مسافات مختلفة فيدرك العلاقات النسبية بين كل عنصر من  
عناصره ، وهو الأمر الذي يجعله يبدأ في تهذيب العمل ( أى تجميله ) .

وتلتقي هذه النتيجة مع ما تم التوصل اليه في دراسات سابقة  
( من حيث أن عملية المراجعة النهائية تتم بعد أن ينتهي العمل ) فضلا عن  
المراجعات الجزئية التي يقوم بها المبدع بعد كل مرحلة أو خطوة من خطوات  
التنفيذ .

**سادساً :** ولكن هذه النتيجة لها وجه آخر من حيث ان العمل الفني  
يتم من خلال وثبات ، ويأتي الى التشكل من خلال منطق وسياق ، وعلى  
ذلك فان جزءا كبير من جماليات العمل تكون كامنة في وحداته التلقائية  
بما يعبر عن نوع من التوازي بين القوالب المفضلة لدى المبدع ، وبين تلك  
القوالب التي تتشكل فيها وحدات العمل الفني ، ومن هنا فان الجزء  
التعبيري المهم من العمل يأتي من خلال السلوك التلقائي للمبدع ، وهو  
ما يتفق مع ما أشار اليه كثير من الباحثين من أمثال بيرلين وغيره من  
الباحثين ( قارن : )

(Berlyne, 1971, p. 235 ; 1974, p. 305 ; Bonner, 1961 p. 348).

وهو ما يلتقي أيضا مع فكرة الوثبات السلوعية التي تتم وفقا لايقاع  
محكوم بالحالة الوجدانية للمبدع ( سويف ١٩٧٠ ص ٢٧٦ ) .

ويلتقى ذلك أيضا مع ما توصلنا اليه من قبل من أن عملية الابداع  
تتم وفقا لأساس نفسي فعال ذي أضلاع أربعة لعل من أهمها الضلع الجمالي  
بنا يتضمنه من سلوك تعبيري ، وقوالب مفضلة وأساليب تشكيلية  
متبناة .

**سابعاً :** يقودنا ذلك الى توضيح علاقة عملية الابداع بمفهوم  
الأساس النفسي الفعال ، وهل هو اتجاه أم اطار معرفي أم هو دافع أم هو  
شيء أكبر من ذلك وأشمل ؟ .

الأساس النفسي الفعال ليس اتجاها ، فالاتجاه يعرف عموما بأنه  
خاصة متعلمة توجه سلوكنا بشكل متسق ( ايجابيا أو سلبيا ) تجاه

أشخاص بعينهم أو أشياء أو مفاهيم خاصة • والاتجاهات ذات مكونات معرفية وعاطفية وسلوكية (Woleman, 1973, p. 34) ومن الواضح أن الأساس الفعال ليس خاصية توجه سلوكنا تجاه اناس أو مفاهيم أو أحداث بعينهم فحسب انه أكبر من ذلك وأعمق • انه وعاء يضم الاتجاهات مع غيرها من أبعاد السلوك الانساني في حالة من الارتقاء والدينامية الفعالة •

كما أنه ليس اطارا معرفيا فحسب ، فقد اتضح من خلال النتائج التي قدمناها أن المبدع وهو يتعامل مع عناصر عمله فان هناك حالة ابداعية تحكمه ، تلك الحالة لها عدة وجوه :

( أ ) وجه معرفي عقلي يتمثل في القدرات والاستعدادات العقلية. والعمليات المعرفية والمعلومات المتحصلة والخبرات المكتسبة •

( ب ) وجه آخر هو الوجه الاجتماعي بما يتضمنه من قيم اجتماعية وتيسيرات اجتماعية ساهمت في تشكيل خبرة المبدع ، وآخرين يطبع المبدع الى التعلق بهم والتفاعل معهم واكتسابهم الى صفه •

( ج ) وجه آخر هو ما يعبر عن الحركة التعبيرية للمبدع بما في ذلك. ايقاعه الشخصي في العمل وانعكاس ذلك على القوالب المفضلة والأشكال المثبتة ، وما يؤدي اليه ذلك من آثار تكشف عن نفسها في طبيعة العمل. الابداعي ذاته •

( د ) وجه آخر هو الوجه الوجداني بما يتضمنه ذلك الوجه من خصائص شخصية وخصال مستقرة وديناميات تحكم حركة الشخص قريبا أو بعدا • انشراحا وانقباضا ، انسحابا أو اندماجا •• الخ في المواقف المختلفة وهذا الوجه أيضا يضم درجة الدافعية ومستوى بذل الطاقة والنشاط لدى المبدع •

اذن فالأساس النفسي الفعال هو حالة من التهيؤ والاستعدادية preparedness • تمتزج فيها كل خصائص السلوك ، بما يؤدي الى التفاعل بدرجة أو أخرى من الفاعلية مع موضوع السلوك ، وهو ذو مستويات متباينة من الفاعلية وهو ما يتوقف على توجه المبدع وانخراطه في العمل ومواصلته للاتجاه سواء أثناء الاستعداد أو أثناء التنفيذ • وقد تبدي ذلك فيما قرره المبدعون الذين تعاملنا معهم في الدراسة الحالية •

وهو ما نجد له صدى في مجالات أخرى غير مجال الابداع ، منها مجال التعلم والاضطرابات النفسية على سبيل المثال ، فكما أنه ليس يكفي.

أن يكون الشخص مستحوذا على خصائص وصفات معينة لكي يبدع في أى سلوك يسلكه فانه يشبه فى ذلك الشخص الذى لديه صفات معينة تصنفه فى فئة مرضية بعينها ومع ذلك فان هذا الشخص ليس يكفى أن يكون عصائيا(★) لكي يسلك في كل موقف من مواقف حياته بشكل عصائى؛ حيث ان هناك عددا آخر من الأبعاد تحدد كيف يسلك هذا الشخص: منها ظروف الموقف الاجتماعى ودرجة اليقظة والتنبه لديه ، ومنها الحالة البيولوجية الخاصة به ومنها الايقاع الشخصى الذى يميزه ، ومنها الظروف الوجدانية الراهنة ومنها درجة استبصاره بعواقب سلوكه .

يتشكل الموقف السلوكى اذن من عدد من الأبعاد المختلفة ، بما يجعل كل شخص له نمط سلوكى مختلف فى ظل الظروف المختلفة ، وهو ما يجعل كل مبدع ، على الرغم من اشتراكهم جميعا فى الانصياع لمبادئ وأسس عامة لعملية الابداع ، ما يجعل كلا منهم له طقوسه الخاصة واعرافه النوعية ، بما يؤدي الى توفر حالة ابداعية مركبة على درجة أو أخرى من الفاعلية والتيسير حينما يقوم بتنفيذ عمل من أعماله الابداعية، وهو ما ينعكس بشكل أو بآخر على خصائص العمل الابداعى ذاته .





## المراجع

- الحكيم ، ت : ( ١٩٥٢ ) فن الأدب • مكتبة الآداب • القاهرة •
- السيد، عبد الحليم محمود ( ١٩٧١ ) الإبداع والشخصية ، دار المعارف ، القاهرة •
- الشيخ ، عبد السلام ( ١٩٧١ ) الايقاع الشخصى والايقاع فى الشعر المفضل ، ماجستير علم نفس ، جامعة القاهرة •
- الملا ، سلوى ( ١٩٧٢ ) الإبداع والتوتر النفسى ، دار المعارف ، القاهرة •
- باكثير ، على أحمد ( ١٩٦٤ ) فن المسرحية ، معهد الدراسات المصرية ، القاهرة •
- حسين، محى الدين ( ١٩٨١ ) القيم الخاصة لدى المبذعين ، دار المعارف ، القاهرة •
- جنورة ، مصرى عبد الحميد ( ١٩٨١ ) . الدراسة النفسية للإبداع الفنى ، مجلة الفصول ، القاهرة ، ٢ ، ٣٦ - •
- \_\_\_\_\_ ( ١٩٨٠ ) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة •
- \_\_\_\_\_ ( ١٩٧٩ ) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة •
- \_\_\_\_\_ ( ١٩٧٨ ) سيكولوجية الحوار : الحوار الداخلى ، مجلة المعرفة ، العدد ١٩٦ ، ص ٢٨ - •
- \_\_\_\_\_ ( ١٩٧٧ ) الخلق الفنى ، دار المعارف ، القاهرة •
- سارتر ج. ب. ( ١٩٦٥ ) الأدب المتلزم • ترجمة جورج طرابلسى ، دار الآداب ، بيروت •

- سليمان ، شاكرا ( ١٩٨٠ ) العملية الابداعية فى القصة القصيرة ،  
ماجستير علم نفس ، جامعة القاهرة .
- سويف ، مصطفى ( ١٩٧٠ ) الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر  
خاصة ، دار المعارف القاهرة .
- \_\_\_\_\_ ( ١٩٧٣ ) العبقرية فى الفن ، الهيئة العامة للكتاب ،  
القاهرة .
- \_\_\_\_\_ ( ١٩٦٧ ) التطرف كاسلوب للاستجابة ، مكتبة الأنجلو  
المصرية ، القاهرة .
- \_\_\_\_\_ ( ١٩٦٦ ) مقدمة لعلم النفس الاجتماعى ، مكتبة الأنجلو  
المصرية ، القاهرة .
- عبد الصبور ، صلاح ( ١٩٦٩ ) حياتى فى الشعر ، دار العودة ،  
بيروت .
- فرج ، صفوت ( ١٩٧١ ) الأداء الابداعى لدى الفصامين ، ماجستير  
علم نفس ، جامعة القاهرة .
- مندور ، محمد ( د٠ ) الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر للطباعة  
والنشر ، القاهرة .
- Arasteh, A., and Arasteh, J. (1968) **Creativity in the life cycle**  
V : 2, E. G.
- Arnheim, R. (1962) **Picasso's Guernica**, Faber and Faber, London.
- Barron, F. (1968a) Unconscious influences in the making  
of fiction, (In Barron, F. 1968 b).
- Barron, F. (1968b) **Creativity and personal Freedom**, Von Nost  
rand New York.
- Bently, E. (1968) **The Theory of modern Stage**, Penguin Book,  
London.
- Berlyne, D.E. (1974) **Studies in the new Experimental aesthe-  
tics**, Hemisphere publishing, Washington.
- \_\_\_\_\_ (1971) **Aesthetics And Psychobiology**, Appleton-  
century — Crafts, New York.
- Boincaré, H. (1952) **Mathematical creation** (In Ghiselin, 1952,  
p. 33).

- Bruner, J. Good now, J. and Austin, G. (1958) **A study of Thinking**, Joh. Wiley, London.
- Drwal, R. 1973 (The Influence of psychological stress upon thinking, polish psych. Bul, 4, 2, 125-129.
- Cowley, M. ed. (1962) **Writers at work**, Mercury Books, London.
- Eisenmann, (1962) Creativity a warness and liking, **Jour. Cons. Ctin. Psycholo**, 33, 2, 157.
- Ghiselin, B. ed (1952) **The Creative process**, Amcutor Book, New York.
- Guilford, J. P. (1971) **The Nature of Humann Intelligence**, McGraw Hill, New York.
- Holsti, O. ; Loomba, J. and North, R. (1968) Content analysis, In : (Lindzy and Aronson, 1968, p. 596-).
- James, H. (1952) Preface to thes poils of poynton (In, Ghiselin, 1952, p. 147).
- Lindgrenn H. (1967) Brain stormings and the facilitation of creativity, **psycho. Rev.**, 16, 577-.
- Lindzy, G. and Aronson, E. (1968) **The Hand book of social psychology**, Sec. Ed. V. 2, Addison-Wesley, London.
- Mann, T. (1962) **The Genesis of A novl**, Secker and Warburg, London.
- Osborne, A. (1963) **Creative I magination**, scriber.
- Parnes, S. and Harding, H. ed. (1962) **Asource book of creative Thinking**, Scribners New York.
- Patrick, C. (1941) The relation of whole and parts in creative Thought, (In : parnes, and Harding, 1963).
- Pirandello, L. (1968) Spoken Action, In : (Bently, 1968).
- Soueif, M.I. and Farag, S. (1971) Creative thinking Altitudes in schizophrenics, **Science de l'art**, VIII, 1, 51.
- Stein, M. (1975) **Stimulating Creativity**, part 2, Academic press, New York.
- ——— **Stimulating Creativity**, part 1, Academic Press, New York.

- Wager, W. (Ed.) (1967) **The play wrights speak**, Delta, Book, New York.
- Wallas, G. (1926), **The Art of Thought**, Har Court Brace, New York.
  - Woleman, B.C., ed. (1973) **Dictionary of Behavioural Science**. Van Nostrand, New York.

## ● القسم الثانى

---

عملية الابداع فى الشعر المسرحى

لقاءات مع الشعراء



## ● لقاء

### مع الشاعر/صلاح عبد الصبور

ج : لعل من المناسب أن نبدأ حديثنا بوقفة قصيرة مع بداية الشعر عندك وذكرياتك حول هذا الموضوع .

ج : بداية الشعر .. في طفولتنا تتوزع وتنوع اهتماماتنا في المدارس الابتدائية نحس فجأة أننا نملك نوعاً من القدرة .. هذا الاحساس ينتج من أننا نقرأ في كتاب القراءة والمطالعة أو النصوص نجد أننا أقدر من غيرنا من التلاميذ على فهم واستظهار ما في هذا الكتاب . ولا اعتقد أنه يوجد شاعر في شبابه يكون محروماً من الذاكرة خاصة الذاكرة القولية . ان احساسه بقوة ذاكرته وقدرته على الحفظ يدفعه الى المحاكاة . والفنان عموماً يولد في الفن ، بمعنى انه لا يولد في الطبيعة ، محاكياً للطبيعة ، محاكياً لما سبق أن راه واطلع عليه من خلال تقليد هذه النصوص الأدبية التي يقرأها يحس انه يمتلك شيئاً ما يختلف به عن غيره من البشر مثل الكلام أو نظم الكلام ثم بعد ذلك كنظامين أو محاكين ومقلدين لما أعجبنا به من نماذج ثم نكتشف جدب قدرتنا ، والانسان ينمو ولا يحس بنفسه وهو ينمو ولكن يحس بنفسه وهو يتقدم خطوة بعد أخرى . وبعد سنة أو سنتين يذكر ماكتبه ويمزقه لانه يجد انه قد نما عن هذا الجلد الذي كان قد بدأ به تجربته الشعرية أو حياته الشعرية وفي تصويري أن البدايات عادة ، أو بدايتي الشعرية كانت في سن مبكرة وانني لم استطع التحكم في أدواتي الشعرية ، ولا أقول في عالمي ، ولكن في أدواتي الشعرية مثل العروض أو الموسيقى أو سلامة اللغة ، الا في سن السادسة عشرة أو حولها .

ج : هذا من حيث البداية . وبالنسبة لقضية الشعر العمودي ، بصفتك دافعت عن الاتجاه الحديث في الشعر ، لماذا اتجهت الى هذا اللون ولماذا كان هذا اختيارك ؟

ج : اعتقد ان هذا الشكل لا ينقض الشكل الآخر . ولم أتصور عندما بدأنا

هذه الحركة انها كانت ستثير كل هذه الضجة التي قادها الاتجاه السلفي . لقد كانت تجربة وفوجئت بما أثرت من زوايج لأننا لم نكن نطقن الى أن الاحساس السلفي لدينا قوى جدا ، وذلك نتيجة أن اللغة العربية من أقدم اللغات الحية ، وشعرها هو تراثها الوحيد تقريبا . لماذا أخذت أنا هذا الشكل ؟ ربما لأنني وجدت نفسي أقدر في التصرف أو التعبير بحرية عما أريد أن أحسه . أو ما أحاول أن استبطنه أو استمثله من نوازع واحساسات . ربما أيضا وجدته أقدر بشكل خاص على احتواء ما أريد أن أصل اليه من الاكتمال المعماري للقصيدة ، هذا الاكتمال المعماري كان من شواغله الأولى . اذا صح . انه نوع من الاضافة ، لأنني حين أنظر في شعر كثير من زملائنا أنصار الشعر الحديث أجد أن فطنة معظمهم لهذا الشكل المعماري أو المعمارية في القصيدة ربما كانت غير مكتملة .

شاعر السياب مثلا وهو شاعر كبير يتميز بالرؤية الحادة والطازجة وبالاحساس أيضا ولكنه يعيبه اختلال المعيار . . وأنا كنت منذ بواكير الكتابة حريصا على اكتمال هذا الشكل المعماري ، وكنت أرى ان الشكل الجديد يحقق لي هذا الاكتمال المعماري ، بالاضافة الى انه ليس فيه تزييد ولا قصول ، يضاف الى هذا ان المعيار في القصيدة مهم .

س : من المعروف ان الدراما في القصيدة الحديثة ذات أهمية بارزة ، هل كانت الدراما سببا في انتشار الشكل الجديد ؟

ج : الدراما جزء مما سبق أن أشرت اليه من الاكتمال المعماري ، لان معنى الدراما في الشعر يكاد يكون هو معنى التكامل بمعنى أن القصيدة تبدأ بداية ما ثم تتأزم ثم تنتهي الى حل ، وقد يحلو للشاعر أن يبدأ من الأزمة ثم يحل الأزمة في نهاية القصيدة ، وقد يحلو للشاعر أن يبدأ القصيدة ثم ينتهي الى جوهرها أو خلاصتها أو الى تركيز المعنى الشعري في نهاية القصيدة وكل هذه ألوان من الأبنية الشعرية . وهي تختلف عن البناء في القصيدة التقليدية التي هي عبارة عن تسلسل بيت بعد بيت .

أما القصيدة الحديثة فهي هذا البناء المتسق الذي اذا دخلته انفصلت عن عالمك ، ودخلت الى عالم آخر ، ثم طفت في أرجاء هذا البناء وتلمست أماكنه المختلفة ، وجنباة ، أو لنقل غرفه ، بنوع من الترتيب المحكم الذي قد يكون عفويا ، ولكنه يكون محكما ثم تخرج من القصيدة ، وتبقى لك ذكرى أنك عشت زمنا ما فيها منعزلا عن .



العالم منتقلا الى هذا البناء الجديد الذى أقامه الشاعر . كان هذا هو  
تصورى للقصيدة ، وهو ما تحس به من قراءتنا للشعر الجيد القديم ،  
لأننا نحس أننا انتقلنا الى هذا العالم الجديد الذى خلقته لنا القصيدة .  
تبقى لنا ذكرى هذه السباحة داخل هذه القصيدة بذاتها والدراما  
فيما أتصور في الشعر أو في القصيدة الغنائية لها هذا المعنى . هي  
خلق بناء وفي داخل هذا البناء تتعدد الأصوات والمشاهد . الشعر  
يتسم بما تسميه الحركة الشعرية من داخله . والصرخة الرومانتيكية  
الغنائية ، حين يقول الشاعر أنا حزين ، تختلف عن الصرخة الدرامية  
عندما يقول الشاعر : مثلا طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي  
الصباح ، ، ومعذرة للاستشهاد ببعض شعري ، هنا حركة . . .  
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح ، وغمست في ماء القناعة  
خبز أيامي الكفاف . الحركة هنا هي حركة درامية أو عندما تتعدد  
الأصوات في داخل القصيدة الواحدة تحس أيضا بهذا النبض الدرامي  
وربما كان هذا النبض مقدمة لكتابة الدراما بشكلها المسرحي لأنها  
تقف عندئذ على خشبة المسرح ويتناوب أدائها جملة أشخاص وتحتاج  
الى مزيد من الدقة والاتقان .

س : في رسم الشخصيات ، وما الى آخره . ولكن يبقى هناك دائما هذا  
العنصر الدرامي الذى أحسه أو قد يحسه بعض النقاد في داخل شعري  
الغنائى ان بداية هذا الاحساس الدرامي هي ما تشغلني في  
القصيدة .

ج : واذن القصيدة ليست مجرد وصف أو وصف خارجي ، ويكون الشعر  
قد دخل كعنصر مكمل . يوجد حدث بدأ يدخل ، أو بمعنى آخر  
بدأ يتكون سياق له اتجاه وحركة .

ج : لا شك . . هذا هو الشعر الذى أطمح في كتابته ، وهناك درجات  
من الاتقان . الصور تكون منبثقة تقريبا من وادى واحد من الصور .  
أيضا اللغة لها مستوى اتقاني بحيث تكون لغة متسقة ، وقبل اتساق  
الصور أيضا اتساق اللغة ، واتساق الموسيقى والقصيدة المتوافقة  
عبارة عن جملة طبقات من التوفيق والتعبير عن هذا قد يحتاج الى  
يقظة وتأمل ويحتاج الى علم ربما لم يتح لي حتى الآن ولكن الانسان  
يمسه ويحاول .

س : هل تستطيع أن تقول ان المهارة لها دور متميز في الابداع ؟

ج : في رأيي أن كل شاعر موهوب ماهر ، لان الأداة هي اللغة والأداة  
هي أشياع الأشياء . انما المهارة هي حسن استخدام الأداة . وكل  
شاعر كبير لديه مهارة كبيرة .

س : الجهد الذي يبذل في معايشة القصيدة ، ليس مجرد جهد التداعي -  
ألا يوجد نوع من التخطيط الماهر ؟

ج : التداعي محكوم بقوانين ومحكوم بقدرته الشخص نفسه ، وحين تأتي  
الى الكتاب المدققين فماذا نلاحظ لدى هؤلاء الكتاب ؟ لا شك أن  
التداعيات تختلف من واحد الى آخر . ان الشاعر يحاول أن يعمل  
عملية مطابقة بينه وبين شخصيته . . يتصور تداعيات شخصية أخرى ،  
ففى تداعيات جيمس جويس ( يوليسيس ) يوجد ثلاثة أشخاص  
رئيسيون . وكل واحد منهم يمثل نموذجا نفسيا مختلفا ، وكذلك  
فتداعى كل منهم مختلف فى الأجزاء المختلفة وكذا غير أن الشاعر  
المثقف شعريا ، نجد فى حواسه نقطة ، وقدرته على اكتساب الخبرات  
مشحونة ، وتداعياته تكون مختلفة عن تداعيات شخص آخر مسطح .  
وحين نتحدث عن التداعي فى الشعر يجب أن نعلم انه ليس محكوما  
بقوانين التداعي المعروفة ولكنه محكوم بشخصية المبدع ، بالبناء  
الذهنى والعقل لهذا الشخص .

س : اذن العملية ليست عملية ذرات يحدث بينها نوع من التجميع .

ج : المعرفة الانسانية عبارة عن خبرات متراكمة ، والشاعر حين يستمد  
معانيه ولغته فانما يستمدّها من خبرته ككائن فى مجتمع . ومعرفته  
تتكون من شذرات مختلفة من الحياة . ومن الخواطر التى تستيقظ  
فجأة ثم تذهب كلها أو بعضها ، وهذا الأساس النفسى - ان جاز  
استخدام هذا التعبير فى الموقف الحالى ، كبير ومتداخل وممتد ،  
ولكن فى لحظة الابداع يعاد ترتيبه ، ليس كله ، ولكن بعض أجزاء منه .

ما هو المصدر الذى تأتى منه ؟ هل كانت موجودة ؟ نعم ولكن  
كانت غير واضحة ، القصيدة تخرج دائما من نفس الشاعر كاملة ،  
ليست كاملة تماما ، ولكنها كاملة كمالاتها ، كمالاتها . وتكون  
بدائية فى صورها ، وهذا ما يمنحها الاحساس . . . الخ . خارجة  
من النفس التى لم يكن يتصور الانسان انها بداخلها بهذا الشكل .  
لكنها تخلق الصورة فجأة كأنها هبوط ، وحين أقول مثلا فى  
قصيدة لى :

حزنى ثقيل فادح هذا المساء

حزنى غريب الأبوين

أراه فجأة يستيقظ مكتمل الخلقة. موفور البدن

كانه استيقظ من بين الركام . بعد سبات فى الدهور

وكل الأفكار التي تأتي للانسان تستيقظ من تحت الركاب بعد سبات في الدهور ثم تستيقظ فجأة لأن هناك نيرانا حركتها وجيند تبلور وتخرج بصورها النفسية وبلغتها أيضا ويمكن أن نسمي هذا بالتداعي لأن القصيدة تتداعي من بيت الى بيت ، وكلمة Association معناها عندي أن شيئا يستدعي شيئا آخر فيرتبط به أو أن شيئا يدعو شيئا فيستجيب اليه ويرتبط به ، ولكنني أضيف أيضا أن تداعياتنا ليست على نمط واحد على الإطلاق ولا حتى مقارنة الأنماط ولا أستطيع القول ان هناك أنماطا نموذجية من التداعيات لأن الأنماط النموذجية يصنعها القاصيون للشخصية القصصية ليس موجودا في القصيدة .

س : فكرة التداعيات هذه محتاجة لأن نحوم حولها من زاوية أخرى . ان أي قصيدة لك عبارة عن مجموعة من المقاطع - فهل تكون هذه المقاطع منظمة في تفكيرك سلفا قبل بدء الكتابة أم انها تنتظم لحظة الابداع ؟

ج : لا . . . ليست منتظمة أو منتظمة مسبقا ، ولكنها تأتي مع بعضها فجأة ثم الواحد يحس أنه لابد أن يقف هنا ، لأنه قال ما ينبغي أن يقوله . انتهى من كل ما يحب قوله ، ولم الأول على الآخر ، كما كان ( اليونانيون من قبل يسمونه التقيد بالحلقة الدائرية . فالقصيدة قد تفلت ، كأن يكون دخل من باب وخرج من باب آخر . . هذا هو ما أقوله دائما . . . حتى حين أقرأ قصيدة لبعض الزملاء . . أقول لماذا لم يقف هنا . القصيدة قفلت ( أغلقت ) وكان لابد له من أن يقف ، ولا يمكن البحث بعد ذلك عن احساس مفقود لأن القصيدة اكتملت ، انتهت ، ويكفي هذا ، وينبغي أن يضع الانسان القلم وأنا أقول دائما ان الانسان ، أو الشاعر الموفق ، هو الذي يعرف أن يقف .

س : هذا بالنسبة للقوائد أو للقصيدة ككل ، وبالنسبة للمقاطع ؟

ج : نعم كل قصيدة عبارة عن جملة مقاطع وكل مقطع حركة ، أو حركات أو أحاسيس يحس الشاعر ان الحركة خلصت ، تمت واذا كان الشاعر يريد أن يشتغل مرة أخرى في القصيدة فينبغي عليه أن يشتغل داخل الحركة نفسها يحاول أن يعمق الحركة . انه لا يضيف شيئا وحين يضع الانسان فصله ( شوله ) بين حركة وأخرى فهو يعني انه انتقل الى حركة جديدة وهذا أيضا يكون عبارة عن احساس بتكوين القصيدة كجملة مشاهد ، مثلما هو الحال مثلا في قصيدة

من قصائد مجموعة أحلام الفارس القديم ، قصيدة اسمها أغنية من فيينا وهي عبارة عن ٣ مشاهد ، مشهد فى غرفة ومشهد على السلم ومشهد فى الشارع . وقد جاءت هكذا . وحين جاءت بهذا الشكل ارتحت لها ولم أعد فيها النظر والا لكنت فرقتها لان القصيدة تكون مفككة . أنا لا أستطيع قراءة القصيدة ( المبهوكة ) ويمكن أن أستمع الى قصيدة فيها صور جميلة ولكننى أحس أنه ينقصها شيء ما تتطلب أن ( تتلم ) تتطلب تشديدا . وأتساءل هل يا ترى الشاعر محتاج مرة أخرى لأن يعيد تدريب نفسه لكي يعرف ان القصيدة ليست سدا حاداً . وحين تكون الصور متناثرة ليست من وادى واحد ، مثلاً صورة من التراث الجاهلي وصورة عصرية - جدا وصورة صحراوية وصورة ريفية وصورة ثلجية ... الصور لابد أن تكون قريبة من بعضها ، وهذا دليل على أن الشاعر فى عملية الابداع يكون عنده مرادفات ، ويستطيع فى لحظة الابداع أن يعيد ترتيب نفسه . ينظم نفسه تلقائياً وهو ماشى . وحاسة التنظيم هذه تنمو عند الشاعر من خلال ذاكرته . ونحن كشعراء ، مفروض كفتانين بوجه عام ، أن تكون لدينا القدرة على أن نذاكر مذاكرة خاصة ، أنا مثلاً قد أقرأ قصيدة أو عملاً فنياً أو أسمع موسيقى وأستمع ولكن ذهني يكون مشتغلاً بشيء مهم جداً : التركيب . وحين نقول مثلاً النجار له اهتمام خاص غير اهتمامي أنا ، حين يرى الكرسي . ان رؤيته للكرسي تكون غير رؤيتي ، فهو ينظر الى الكسوة واللون والمسامر ... وسر الصنعة عموماً . ونحن مفروض فينا أيضاً كشعراء أن نقف عند سر الصنعة ولا بد أن ندرب أنفسنا عليه مبكراً . وسر الصنعة الجمالية هو المقدرة على الإمساك بعدد من الخصائص فى العمل الفنى وهذا السر يمكن تلقينه وهذا ما يجعلهم الآن فى بلاد العالم المتقدمة يعملون ما يسمى بالاتيليه حين يقوم شاعر أو كاتب مسرحي مثلاً بجمع الناس من حوله ليعطهم سر الصنعة .

والنقاد الكبار أيضاً حين يتحدث أحدهم عن عمل فنى ، يتواضع ويحاول أن يقربه للقارئ ، فانه يضع يديه على ما يمكن لنا أن نطلق عليه اسم سر الصنعة . والكتابات التى كتبت عن مسرح شكسبير محاولة ادراك سر الصنعة عند هذا الشاعر والمحاولات الخاصة بتذوق الأعمال الموسيقية هى أيضاً محاولة لادراك سر الصنعة .

والشاعر الجيد يوهب ، أيضاً ، الى جانب قدرته على كتابة الشعر ، يوهب القدرة على ادراك سر الصنعة لدى الآخرين .

س : هل من أجل امكانية التجاوز ؟

ج : بالطبع من أجل التجاوز ، وتكون لديه ملكة مستكنة فى مستوياتها العليا تسعى الى ادراك سر الصنعة • أنا أقرأ المتنبي وأفهمه • وأكتب عنه كتابا ، ولكن أصعب شيء أن أكتب عن المتنبي كيف كان يكتب شعره ، أقصد الكتابة عن سر الصنعة لدى المتنبي كيف كان يعمل كـ Old Master وكيف ان The New Master تتكون لديه القدرة على الاستقبال •• ونفس الأمر فى النحت وصناعة السجاد مثلا حين نحاول فى التمثال أو فى السجادة أن نبعث عن سر الصنعة ، وهذا يساعدنا ككتاب • المقصود هو أن تكون لدينا القدرة أو ندرب أنفسنا على أن تكون لدينا القدرة على أن نلم بطرائق الآخرين فى العمل ، هذا هو ما أقصده بسر الصنعة وهذه هى أهميته •

س : نسألك الآن عن سر الصنعة عندك : وأنت تعمل ، ما هى الجوانب التى ترى ضرورة توفرها لكى تخرج القصيدة ، سواء كانت جوانب نفسية أو غيرها ؟

ج : أولا : أن ترتاد القصيدة عالما خاصا ، عالما شخصيا ، وتكون غير مسبوقة لا لى ولا لغيرى • هذا هو العنصر الأساسى الذى أحرص عليه •

ثانيا : ألا يرتفع صوتى كثيرا ، والنبرة الخطابية أثلاها جدا • بمعنى أن يكون الشعر كما قال الشاعر القديم •• الشعر لمح تكفى إشارته • لا أحب الزيادة أو الفضول •• ألتزم بالتداعى المحكوم ، حتى التداعى حين يأخذنى لابد أن أستوقفه لانه من الضرورى للتداعى أن يكون محكوما بشيء خاص مثلا عندى قصائد قائمة أساسا على التداعى •• مثل القصة • لى قصيدة « حديث فى مقهى » - فى مجموعة شعرية اسمها تأملات فى زمن جريح وقصيدة اجمال القضية فى الإبحار فى الذاكرة •• عبارة عن مونولوج يخاطب انسانا آخر أحرص على أن يكون التداعى محكوما بمنطق الشخصية يجب أن ينمو من التلقائية البدائية الى التلقائية المدربة • التلقائية نفسها لا تصنع شعرا ولكن يجب أن تكون مدربا على التلقائية ، وهذا ما عرفه ويفعله الفنانون المختلفون فى مختلف الفنون •

لابد أن يكون هناك لون وحين يستوقفنا مثلا تصميم هندسى

ندهش لان هذا الفنان المهندس صمم ببراعة مثل هذه الكاتدرائية فيها تفاصيل لها قيمة فنية ، يوجد قدر من التلقائية ، نعم ، ولكنها تلقائية مدروسة . كيف يبني في الهواء ، كيف أقام في هذه المساحة الشاسعة بناء ضخماً له هذه الخصائص الدقيقة ، كيف يتصور هذا البناء وهو قائم . . . أما الشغل في التفاصيل فهذا شيء آخر وهو ما وقفنا عليه من سر الصنعة .

س - ما هي العوامل الخارجية التي تساعدك على العمل ؟

ج - لا شيء إلا الوحدة المطلقة والافاقة من مشاغل الحياة ومن أي عارض . أنا لا ألبأ إلى التخدير أو الكحول . . بل انني أشرب قهوة للتنبيه ولتزيد من الافاقة - وقد أقرأ قليلاً في كتاب لا يتصل بالفن ربما في التاريخ أو في الفلسفة أو أي موضوع انساني آخر لأجتاز المسافة بين الحياة العادية وموقف التنفيذ أو العمل . احس وانا في مرحلة القراءة انني اقوم بلون من الأعراف ، لأجتاز المسافة بين العالم الخارجي وعالمى الداخلي . ثم ادخل على الكتابة . . وإذا بدأت الكتابة استغرق فيها تماماً ، بعد حوالي ١٠ - ١٥ دقيقة . أستغرق تماماً الى درجة انه لا يكون لدى احساس بالعالم الخارجي . . ليس تماماً ولكن الجزء الأكبر يكون موجهاً للعمل . ولا يستنطاق نفسي ، ومحاولة اخراج ما بداخلها الى ان تنتهي القصيدة وهي عادة ما تنتهى في جلسة واحدة مهما طالت .

س - هل تستمر فيها ساعة مثلاً أو ساعتين ؟

ج - ربما أكثر . . أو أقل ساعات ، وفي ثاني يوم أعيد النظر فيها ، وقد أكتبها مرة أخرى ، وعلى حينئذ أن أستعيد حالتها لأكتبها بالشكل الموعود فيه وأقوم بنوع من التشذيب والضبط . . . الخ .

س - يقال أن كولوريدج كتب قصيدة كوبلاي خان بعد ان رآها منقوشة في أحد أحلامه ، فما رأيك في مثل هذا النوع من الابداع ؟

ج - أحياناً ونحن بين النوم واليقظة تأتينا خواطر وأفكار كثيرة وطريقة ويمكن ان نعيد منها ، ولكن ليس كل ما يأتينا من خواطر أو أفكار بهذا الشكل نحاول أن نثبتها ، وليس كل خاطر يخلق قصيدة . ولا أستبعد أن يكون كولوريدج قد فعل هذا أو شيئاً آخر ، لأن كل شاعر أو كل فنان له طريقته وله مفاتيحه . وقد قرأت منذ فترة أن

أحمد رادى كان حين يكتب الشعر يبكى، وما يروى عن أن شوقى كان يكتب الشعر وهو سرحان ، وكان من الممكن أن ينظم القصيدة فى ذاكرته ثم يكتبها أو يخرجها مرة أخرى من ذاكرته أما بالنسبة لى فانه لا بد لى من الورقة والقلم وأنا أعمل .

س : نتقدم الآن نحو المسرح : الى نقلتك الى المسرح ، هل كان المسرح قد بدأ معك منذ البداية أم حدثت نقلة من شعر القصيدة الى شعر المسرحية ؟

ج : كتبت بعض الحواريات فى البداية فى الخمسينيات . ولم تكن مسرحا . وأريد أن أقول شيئا يجب أن يوضع فى الاعتبار ، أنا حتى سن ١٨ سنة أو ٢٠ سنة لم أكن قد رأيت المسرح الا مرة واحدة فى بلدنا ، حيث كان قد جاء يوسف وهبى وثرقتة أو بعض الفرق الاقليمية ولم يكن هذا مسرحا بالمعنى الدقيق للكلمة . وحين أتيت الى القاهرة فى أواخر الأربعينيات بدأت أتردد على مسرح الفرقة القومية ، ولكننا أساسا كنا قراء مسرح . قرأنا شوقى كشعر وليس كمسرح . وتوفيق الحكيم كفكر وليس كمسرح ، ثم شكسبير كوسيلة لاتقان الانجليزية ، ولكن لم نر المسرح لانه لم يكن ظاهرة أساسية فى بلدنا والآن يرى الناس المسرح فى التلفزيون وهذا أيضا ليس مسرحا لأنه تشويه . عموما نحن أبناء الريف لم يكن لدينا فى أواخر الأربعينيات مسرح . وإذا ما وجد أحدنا فى نفسه المقدرة الأدبية فانه يرغب فى أن يكون شاعرا وليس قصاصا مثلا ، لأن هذا هو مجال قدرتنا الأدبية بحكم ان الشعر كان هو الجنس الأدبى الشائع . ثم بدأنا ندرك وجود عالم الرواية وأنا مثلا من بداية حياتى قرأت للمنفلوطى وجبران خليل جبران ثم بعد ذلك قرأت الروايات ولكن طموحنا كان هو الشعر وقد فوجئنا بوجود شكل أدبى هو المسرح ، وقد أحببناه عموما بدأت بكتابة الحواريات ، وأنا فى الجامعة ، وغضضت النظر عنها ثم كتبت بعض القصص القصيرة خوالى سنة ١٩٥١/٥٠ ثم انصرفت عن هذا كله الى الشعر ، ولكن حلم المسرح كان يراودنى . والانسان مشغول دائما بأن للحقيقة أكثر من وجه ومشغول أيضا بنسبية الأشياء ، وأنا قليل الادانة للناس بشكل ما على المستوى الأخلاقى . ودائما أقول أن ندين كل شىء معناه أن نخسر كل شىء وهذا جزء من العملية المسرحية لان كل شخص له وجهة نظر وله موقف . وصراع الشخصيات ليس غارضا ولكنه جوهرى فى الانسان . قد تكون نزعة الشعر

العربي نزعة أحادية صارمة لا تسمح بتنوع الشخصيات ، ولكن المسرح فيه كل ذلك . لقد كنت أتوق الى كتابه المسرح للتعبير على الوجوه المختلفة للحقيقة داخل الانسان . . . ولكن دائما ما توجه لدينا بدايات مؤجلة بدأت في شيء عن المتنبي في بلاط سيف الدولة . ولكنني لاحظت اني غير قادر على خلق متنبي ثم بدأت مسرحية عن حرب الجزائر ، أيامها الأستاذ الشرفاوي كتب جميلة ولكن ما بداته لم يكن عن جميلة ، كنت أريد أن أبعد عن النمط الشائع ، كنت أريد أن أخلق نمطا هاملتيا وقد أسمعت بعض مقاطع منها لبعض الأصدقاء والزلاء وكان من بين من سمعوها الأستاذ محمد فريد أبو حديد وكان من رواد المسرح الشعري ، وكان ذلك حوالى سنة ١٩٥٥ ، وحاولت أيضا كتابة بداية عن الزير سالم ، وليس عن المهلهل بن أبي ربيعة ، بل عن الزير سالم الشخصية الأسطورية في حرب البسوس فوجدت أنني اقتربت من شكسبير في يوليوس قيصر مرة أخرى ، حيث ظير كليب الطاغية وجساس بن مرة ، ظهر تأثيرا مثل بروتس . وبعد ذلك مرت سنوات طويلة الى أن وجدت فكرة مأساة الحلاج ، فراودني الحلم مرة أخرى . ووجدت أنها تفتح لي آفاقا جديدة وليس لمجرد كتابة مسرح لضافته لرصيد المسرح الشعري العربي . بل كنت أهدف من كتابة المسرح الى التعبير عن أشياء أحسها في عالمنا المعاصر . ونحسها جميعا ، وهذا هو ما دفعتني لكتابة الشعر أيضا . وهذا هو أيضا ما فتح لي سبكة المسرح أساسا ، فأنا لا أريد أن أكتب مسرحا من أجل اثبات المقدرة فقط ، مثلما يقال عن مسرح شكسبير : هذه تراجيديات وهذه كوميديات وهذه قصائد . . . الخ . معذرة لهذا الاستطراد ، فشكسبير شاعر عظيم جدا ، ولكنني أقول أردت أن أكتب المسرح للتعبير عما أحسه وليس لمجرد إضافة جنس فني لا نتاجي : أريد أن أتحدث عن عصر أعيشه وليس عن مجرد أفكار . لا أريد أن يكون لي تراث مسرحي له حجم أو اتجاه معين . . . وأنا في الحلاج مثلا وجدت نفسي كشاعر مسرحي ، ولست كاتب مسرح حريصا على مجرد أن يكتب مسرحا ، أي مسرح . . . انما هو المسرح الذي أتحدث فيه عن مواجدي الشخصية ، أتحدث عنها بشكل مسرحي . . . لانه الشكل الأكثر ملاءمة لاستيعابها ، وجدت فرصة لأن أطرح مشاكل المثقف المصري المصري أو العربي بالحلاج . . . وضياعه ما بين السلطة والقوة والاحساس بالظلم . . . الخ والاحساس الديني . . . ان جملة هذه الأمور والكلمة والسيف كانت هي القضية الانسانية عندي . الرغبة والفعل . . . هذه الثنائيات



الجديدة كانت هي قضايا ومشكلاتي ومواجدي التي أردت أن أعبر عنها في المسرح .

أما ثنائيات توفيق الحكيم فقد كانت الصراع بين الزمن والمحبة مثلا مثلما نجد في أهل الكهف أو الصراع بين المادة والعقل مثلما في شهر زاد . هذه كلها أصبحت ثنائيات منتهية . الصراع الأساسي بين من يملكون القوة ومن يملكون الكلمة .

س : هل وجدت ان المسرح ، وليست القصيدة ، أنسب للتعبير عن ذلك كله ؟

ج : . لينسب أنسب ، بل أكثر تعبيراً عن العالم ، حتى لو عدت في القصيدة المقاطع وعددت الأصوات ، وعندى قصائد بهذا الشكل ، أصوات كثيرة ، في أصوات حوارية . الحوار شائع عندي ، ولكن يظل أيضاً المدى محدوداً . ان كل فن له نسيجه ، ونسيج القصيدة سيظل محدوداً مهما نوعناه . كذلك المسرح نسيجه له حدوده ، فيه أشياء لم أستطع أن أقولها في القصيدة ونفس الإنسان مليئة بالشخصيات : القاضي الفاسد مثلا ، هو أحد الشخصيات التي كانت في داخلي وأنا بشر في داخلي أسئلة . أعيد بناء هذه الشخصية كالقاضي . تريد أن تظهر القاضي الذي يرى وجود فرق بين العدالة والقانون . وهو كقاضى مهمته تنفيذ القانون ، ليس له دخل بالعدالة . يقول ( أنا الدولة ) أنا أثبت التهمة ليس مهمتي تحقيق التهمة . ان لديه ميزانا يزن به مواقف معينة ازاء افتراضات معينة . هذا موقف عن العدالة والقانون . والقاضى عنده مهمته العدالة وليس القانون . ولكي يظهر هذا مطلوب أن يأخذ أشكالاً حية . مطلوب أن يبعث في شكل فن . وفي المسرح يمكن أن تبعث هذه الأشياء من خلال أزمة خاصة مثل أزمة القصيدة ، انني لا أكتب مسرحاً لكي أقلد أحداً أو لأكون صاحب مسرح وحسب. ومثلما أكتب قصيدة علاجاً لأزمة خاصة أو لحل مشكلة قائمة ، أيضاً فان كتابتي للمسرحية هي لحل مشكلة أو لعلاجها كذلك .

س : نقرب قليلاً من أحد الأعمال المسرحية . مثلاً عن الحلاج وهي أول مسرحية لك ، نلاحظ ان هذه المسرحية تبدأ بمجموعة أصوات ثم يدخل الحلاج ويحمل وجهة نظر معينة . ما سر اختيارك أو تفضيلك لهذه البداية ؟

ج : أننى أوفق بين شيئين : بين أنفسنا وبين الفن ، وما دمت بدأت مسرحاً أكون انتقلت من شخصى الى موضوعى ، اننا أمام كون يجب أن نعيد ترتيبه ، وهذا الكون فيه جزء منى . لذا فهو شخصى أيضاً . مثلاً فى ليلى والمجنون بطل المسرحية فيه جزء منى ولكنه مختلف عنى تماماً . ولكن الباعث يعنى الشاغل الرئيسى عنده هو الحرية والعدل وهما من أهم الشواغل الرئيسية عندى وهما تشكلان وجهة نظر خاصة لى ، ومطلوب بلورتها وفهمها وعرضها ، فى « الأميرة تنتظر » نجد شخصية الأميرة المنتظرة المهجورة التى خانها المفتصب وفيها شخصية أخرى جانبية جداً ، وهى شخصية الوافد الذى يعيد تحقيق العدالة فى المسرحية بقتل المفتصب الذى أسميته فرندل ، وهذا نوع من العودة للتراث ( المهرج ) ويمكن أن يكون هو التاريخ أو الفنان أو الشاعر أو كلمة التاريخ . أشياء كثيرة جداً ، ربما أنا أقرب الى هذه الشخصية الجانبية . انها شخصية تعمل عملها فى انطاق الشخصيات الأخرى . اذن كأننا نعيد تكوين عالم من خلال رؤية ذاتية تتحول الى رؤية موضوعية واسعة . وبعد ذلك تأتى أدواتها من الشخصيات والحبكة والحكاية . الخ . فى العمل للمسرحى يوجد تأهب واستعداد ويوجد بناء ، والمسرحية بناء أكبر من معمار القصيدة .

س : نأخذ جزءاً من المنظر الأول فى الحلاج . . . هل هذه البداية كانت هى أول بداية للمسرحية فعلاً حين كتبت لأول مرة ؟

ج : نعم .

س : لماذا أخلت هذه النماذج البشرية لتبدأ بها مسرحيتك ؟

ج : انها مجرد نماذج اجتماعية لكل منها تعبير عن وجهة نظر معينة مجرد كورس ، والمسرحية مكتوبة على أساس من التبسيط واستخدام الكورس . وقد كان هذا فى ذهنى . أقول ان الانسان أسير لأفكار معينة وكان هناك تفكير مسبق فى المسرحية ، والمسرحية عمل يأخذ تفكيراً طويلاً ربما سنة أو سنتين ، ثم تكتب فى شهر مثلاً . والحلاج كتبت فى شهر . . ولكنه كان شهراً من التفرغ والوحدة ، كنت أخرج لأعود اليها مرة أخرى . أريد أن أبدأ من حيث وقفت .

وفترة التكوين تتطلب أموراً معينة ، وقد كان تأثير هنا عما تصورته عن تكوين الشخصيات فى المسرح الاغريقى . فقد كنت أقرأ الاغريق لأتعلم منهم حيث لم أستفد مسرحياً لا من شوقي ولا من

الحكيم . ذهبت مباشرة للمنايع ، للاغريق ، وهي منابع تعلم منها الجميع . وأحمد شوقي وتوفيق الحكيم كانا يتعلمان من هذه المنايع مثلنا .

مسألة أخرى كانت في ذهني . وهي أن الحكاية معروفة وبسيطة ، لماذا لا تبدأ بالتساؤل لماذا قتل الحلاج ومن الذي قتله ؟ من يرد على الغوغاء ؟ السلطة ؟ أم من ؟ ثم أقول ، العصر كله مدان . والحكمة التي وراء العمل هي : يجب أن يكون - ومن هنا العصر كله - مدانا ، وكانت أهمية المشهد الأول ، اثارة للقضية فان تقول لي : شخص قتل : ليس جديدا ، أو تقول : شخص معلق أو مصلوب ، ليس جديدا : السؤال هو من فعل ذلك ؟ لان الحكاية بسيطة وساذجة وسهلة ، وهي ليست مسرحا وانما كان المطلوب هو التفتيش عن الجريمة متى بدأت ومن الذي ارتكبها ؟ كان لها شكل خاص ، هذا الشكل كان في ذهني كيف نسج من الداخل ؟ هذه هي القضية .

هي : وأنت تعمل : كيف تنسج تلك الخيوط كلها معا لتخرج لنا هذا النسيج المتناسك ؟

ج : صعب الاجابة على هذا السؤال : لأن الأمور تتغير وأنا أعمل بين لحظة وأخرى والشخصية تتغير ، تكبر ، ليس في الحلاج فقط ، بل في المسرحيات الأخرى . مثلا في مسرحية الأميرة تنتظر ، وهي مسرح من داخل المسرح . الأميرة لا تتذكر وكنت أريد منها حين تتذكر أن يعاد تكوين المسرح من جديد ولكن كيف تتذكر الأميرة ؟ مشكلة . واعتقد انها مشكلة نمت أثناء الكتابة وأنا أكتب يحدث أحيانا أن أكتب شيئا معيناً ، ويزاحم شيء آخر ليعاد النظر فيهما . مشكلة أثبتها ثم أفكر فيها لمدة يومين أو ثلاثة الى أن أجدها حلا . وفي مسرحية بعد أن يموت الملك النهاية حيرتني ، قررت التعبير عن هذه الحيرة في المسرحية . وأنا ماض لاكتبها قررت التعبير عن هذه الحيرة بأن أكتب الثلاث النهايات المحتملة فقررت أن أضع ٣ نهايات للمسرحية وهي :

١ - المواجهة .

٢ - التسوية والانتظار .

٣ - غرض النظر والانسحاب .

وبذلك وجدت ان الحلول الثلاثة وضعت بدلياتها ، وكل حل

ابتداء يخلق نفسه • مثلا حل من الحلول : يبدأ يقودنى الى النزول  
للعالم السفلى مثل أورفيوس وجلبجيميش ، ومثل كل النزول الى  
العالم السفلى •

هذه الحلول تنبع من داخل الانسان ، ومن تلمس الانسان للطريق ،  
لان الانسان مرتبط بقراءته وثقافته وفكره ، وتزداد ثراء وغنى ،  
وكلما تزايد التنوع فى مخزن الذاكرة • وهو موجود ولكنك تجده  
نفسك ، وقد تكون أغنى منى نفسا ، تجد أنك تدخل عالما آخر ،  
انما أنا وجدت نفسى هناك وبدأ يتحقق شيء ! كيف تحقق هذا  
الشيء حلا كان أو فكرة أو تطورا ؟

س : هل تخلق نفسها بمقتضيات الموقف ؟

ج : نعم • • تدبر الخل فى ذهنك ، فى أضمتك ، فى هذوتك الى أن يفضى  
بك الى طريق ، وتبدأ ، ربما بعد قليل ، كما يحدث أحيانا ، تجده  
مغلقة ، فاعتبر أن المسألة نوع من الوهم ، ولأنه من الممكن أن يفضى  
هذا الحل الى لا شيء ، ولا يفضى الى شيء آخر كنت تريد أن تصل  
اليه فتمزق هذا الجزء • فكرت فى حلول أخرى أثناء العمل ولكنى  
وفقت الى فكرة الحل الذى أرضانى فاستمرت فيه •

س : هل هذا يحدث بالنسبة للشعر ككل ، القصيدة والمسرحية أيضا ،  
أم فى تقديرى ان لكل منهما سياقه المختلف عن الآخر ؟

ج : لا • • ان كل سياق مختلف عن السياق الآخر •

س : هل السياق فى المسرحية يمكن أن يستعاد وأنت مستمر فى الكتابة ؟

ج : نعم • •

س : نقترن قليلا من المضمون ، توجد لديك مواضع معينة فيها دراما  
حادثة مثل الموضع الموجود فى صفحة ١٦ ( الحلاج ) القتل بالكلمات  
والاحياء بالكلمات • هل ترى ان هذه تيمة متكررة لديك ؟ وهل  
يجوز المشهد لكى يحتوى على هذه الفكرة ؟ أم أنه يأتي من خلال  
النسيج ونمو السياق ؟

ج : لا • • أريد أن أقول ان كل كاتب يملك بالضرورة بضع أفكار  
أساسية ورئيسية ومتكررة - انه فى حالة خصام اجتماعى مع بعض  
القيم الاجتماعية السائدة التى تكون بمثابة جراحه الشخصية ، بمعنى  
أنه يعيش فيها ولها • • مثلا الانسان العادى لا يفرضه افتقار العدالة

ولكن العدالة بالنسبة للكاتب ليست بمثابة قيمة فقط ، انها تجسيد وهو يدرك ان ما يصيب العدالة يصيبه شخصيا ، وجراح أى كاتب معدودة ما بين ٣ و٤ جراحات ، ولو فهم الكاتب نفسه سوف يجدها لا تزيد عن ذلك ، وكل ما يؤديه بعد ذلك ، كل ما يفعله ، انما هو تنويعات على هذه الجراحات الشخصية الرئيسية بالنسبة لى فان هناك أشياء تصيبني فى المقام الأول ، لانها تصيبني بشكل حاد جدا ، وتصبح جزءا من جراحى الشخصية : التضليل مثلا واستعمال الكلمات فى غير معانيها ، كل ما نسميه الكذب الروحي شئ مؤسف ومثير للألم . وبعد ذلك نجد القهر كل ما يأتى ويتدرج تحت الخداع الروحي .

وفى عصر كهذا العصر هناك كمية رهيبة من الخداع الروحي بتأثير المستخدمات والتقدم التكنولوجى جزء كبير منها انصب على هذا الخداع الروحي وفيه استغلال سيئ وبشع وخطر ، للعلم عموما ، والعلوم الانسانية خصوصا اللاشعور الجمعى والوجدان الجمعى . وعقل الجماعة . وهناك كتب وأساليب خصصت لذلك مثل الشائعة وتصنيفها . ويسمى البعض ذلك علوم انسانية . . . اعلام دعاية ، توجيه ، ارشاد ، أيا كان الاسم الذى يطلق على ذلك ، الا انه فى النهاية يندرج تحت ما أسميه الخداع الروحي الموجه الى تشويه الانسان وسلبه وعيه المستقل .

الكلمة قد تقتل فعلا ، لان من يصدر الحكم يلقي كلمة فعلا . من يدين ويحرم يلقي كلمة . الدولة الحديثة حين تحاكم فانها تحاكم باسم الشعب على حين ان الشعب قد لا يكون صاحب مصلحة . لقد حدث نوع من تجسيد الزيف .

ان الشعب أصبح هو الحكومة أو السلطة أو الدولة أو الجماهير أو الناس نوع من الغموض . وحين أفصل فيه القول فانه قد يحتاج الى كتاب كامل يدور كله حول هذا المعنى المؤلم . وفيه عدة تنويعات أخرى من قبيل الحرية والعدالة . الأقانيم الأولى ضائعة .

س : هل أنت باثباتك هذه القضية أو المقولة المتعلقة بالقتل بالكلمات والاجباء بالكلمات ، تحاول أن تحمى نفسك أو تبقى على هذه القيم التى تتبناها وتؤمن بها ؟

ج : ربما . . . أنا لست صاحب مسرح شخصى فى ( بعد أن يموت الملك ) تجد ان الفصل الأول عبارة عن دراسة فى الطغيان والتآله . كيف

يحدث في القرن العشرين أن يوجد طاغية يزعم لنفسه سلطاناً أو وجوداً فوق البنى ، وليس لها فحسب ؟ شيء مضحك ؟ لقد كتبها مضحكة ولكنها مؤلمة في نفس الوقت .

في مسافر ليل . كيف ان الانسان الصغير يدخل في سلسلة من المقارنة ويواجه نوعاً من التحولات يتحول من شيء الى شيء . . الى شيء الى الاسكندر المقدوني . لكي يبدو على الانسان الصغير كل هذه أمور تستفز الكاتب . أقول اننى لا أحمل رسالة ولكنى أقول شهادتى أنا ازاء هذه الأمور ، أقول شهادتى بالكلمة وهي وليثة بالاستنكار ولكنها عموماً شهادة بالكلمة وعمر الانسانية ليس عمرنا فقط . وقد يأتى انسان يفتش في ورقه ، بعد هذه الحضارة - بعد مئات السنين - يجد كلمة قيلت ، فيتملكه بعض الاحترام لهذا الجيل ولحافظته على استمرارية الكلمة . ونحن نعيش على الكلمة محاكمة سقراط التي كتبها تلاميذه ، حتى الآن - انما هي كلمة .

س : هل يمكن للشعر أن يكون أفضل من النثر في التعبير عن هذه الجراح الشخصية لدى المبدع ؟

ج : لا شك لان اللحظات لحظات مكثفة لا يستطيعها النثر . واذا استطاعها فبعناء شديد ، وتقتضى الارتفاع الى الشعر . لاننا نبكى ونصرخ أو نضحك أو كل ذلك . واذا عثرنا على خط معين له صعود معين سنجد انه كله شعر ، والمسرح يلتقط اللحظات الصاعدة ولكن التفاصيل تترك دائماً . الشعر هو الذى يأتى باللحظات الساخنة المساعدة ، والولد حين يصرخ نجد بعد قليل ان صراخه صار أسرع ايقاعاً . اثنتان من النسوة تتعاركان بعد قليل ستجد ان ( الردح ) أخذ ايقاعاً . الانفعال يسبب الايقاع وهذا هو الشعر . هذا الايقاع قد يكون واضحاً مثل ايقاع الضربات المتلاحقة وقد يكون متفاوتاً ولكنه كله ايقاع ، قد يكون صاخباً أو هادئاً ولكنه هو الايقاع .

س : بالنسبة للايقاع هذا وفكرة القتل بالكلمات ، تواجهها وجهة نظر أخرى ، توجد أصوات متعارضة ومشهد السجن في مسرحية الحلاج : توجد أصوات وضجة ثم نلخل على الصراع بين الحلاج والحارس . . والهدف بالطبع واضح حين يوجد نمو درامى يتمثل في العلاقة بين هؤلاء الناس السجناء والحلاج ثم دخول الحارس ، بداية هادئة ثم تصاعد الى القسوة والصراع الموقع . . . الخ . هل تتذكر كيف أتت فكرة هذا المشهد لك ؟ ثم كيف كتبت وملابس

كتابة المشهد ؟ وهل كان هذا المشهد جاهزا قبل كتابته أم نما وتشكل أثناء الكتابة ؟

ج : لقد كانت فكرته موجودة من قبل ، ولكن أثناء الكتابة ، أعيد ترتيبه وتميزت شخصية السجين .

س : شخصية السجين متكررة عندك - وهي شخصية موجودة في ليلي والمجنون أيضا . هل كنت متأثرا بظروف الاعتقالات التي كانت تتم في مصر خلال الستينيات ؟

ج : نعم . لأن السجين كان سمة من سمات عصرنا - وقد كتبته خلال الستينيات ، وكانت هناك مجموعة ضخمة من المثقفين يدخلون السجن ويخرجون ليدخلوه مرة أخرى . أنا لم أدخل السجن ولكننا كنا نسمع ونعلم بأخبار السجناء وما يدور داخل السجن .

س : اذن كان هناك صدى اجتماعي يجد طريقه الى العمل الفني ؟

ج : بالطبع .

س : هذا يقودنا الى قضية الالتزام ما وجهة نظرك فيها ؟

ج : أنا لا أحب كلمة الالتزام ، وأفضل الاحساس بالمسؤولية . وذلك بسبب سوء الاستخدام الذي تعرضت له كلمة الالتزام . استخدمها أصحاب جميع الاتجاهات ليعبر كل منهم عن شيء مختلف . النبوءات كلها فيها بحالة لا يستطيع استيعابها يهرب منها بالاغماء أو فقد الذاكرة والاغماء هنا له هذا المعنى ، فقد عادت له ذكرى كان يحاول نسيانها . وقد رجعت له في وضع جديد وهو مع ليلي .

س : هل كان هذا مخططا له قبل الكتابة أى قبل جلسة الكتابة ، أم انه قد ورد أثناء الكتابة بنفس هذا التسلسل ونفس هذا الحجم ؟

ج : صعب تذكره .

س : لنحاول أن نقرب منه .

ج : لحظات الكتابة هي لحظات الخلق الحقيقي . كل شيء يتشكل أثناء الكتابة وهو شيء غامض . الكتابة هي لحظة البناء ، انها لحظة الاستكشاف . لحظة تحقيق . ولكي نصف هذا الموقف فمادا نقول ؟ انها لحظة ثرية جدا ولو لم تكن ثرية فلن يتم شيء له قيمة .

وأَتصور ان الانسسان يكون مجاوزا ذاته فى تلك اللحظة واستكشافه لأشياء كثيرة جدا يميل على تخلصه من القصور الذاتى . انه يكون فى حالة انتظار وترقب ، وهو حين يهب نفسه فانما توهب له أشياء ، وهو ما يمكن تسميته بالاشراق . . ولكن ما هو هذا الاشراق ؟ انه هذا النوع من الاقتراب من الحقيقة والاندماج فيها . ان الفنان يجد نفسه وسط عناصر كثيرة متنوعة وفيها كمية من الغوضى ، والفنان يشهد فيها نوعا من النظام من خلال الخط المتصل يجد نفسه يمضى نحو هدفه . وهناك أيضا نوع من الاختيار والتفضيل خلال عملية التشكيل للأفكار التى تنهال على الكاتب وهو يعمل خلال جلسة الكتابة .

ولو استخدمنا مصطلحات الصوفية ، فقد نقترِب من واقع التجربة هل هو حال أو مقام ؟ ان الحال موهبة وهو غامض ، والصوفية يقولون ان المقامات مكاسب والأحوال مواهب . . ونحن مثلا نصلى الى أن نصل الى مقام الصالحين ولكن نصل الى حال الوجد ، فقد يأتى لك وأنت تمشى فى الطريق دون مجاهدة أو تعب .

التزام . . والنبي صلى الله عليه وسلم حين كان يقول لحسان ابن ثابت قل ومعك الروح القدس ، ومنع شعر الجاهلية تتصور هذا منه على أنه التزام . عمر بن الخطاب أيضا كان ملتزما . أفلاطون يبيع الشعر الذى يلهم الشجاعة ويخرج الباقي ، هذا أيضا التزام . سارتر أيضا حين عمل مع المقاومة هذا التزام الواقعية . . الاشتراكية . . التزام . اننى أخاف من استخدام هذه الكلمة لانها حملت بظلال كثيفة شأنها شأن كلمة الاعلام والمعنى الفعلى لكلمة الاعلام هو الكذب أو الدعاية . أيضا الالتزام فى واقع الأمر أصبح هو الالتزام . وأنا أفضل كلمة الاحساس بالمسئولية . الاحساس بالقيم ، ليس القيم الكبيرة . الحق والخير والجمال والحرية مثلا النظام كقيمة . هذا الخوص فى الفن يخلق نظاما . الشكل هذه السدمية تقود الى الأناقة . . توجد ٥٠٠ قيمة أو أكثر لا دخل لها بالفضائل وان كانت هى فى جوهرها فضائل ، طبعا فيها فضائل القيمة لها جوهر معين وأنا لست تجريديا بل أنا زمنى . توجد أشياء ليست خارج الزمن ، ولكنها مستمرة عبر الزمن . هذا يستفز أى ضمير أو أى وعى . اذا قلنا ان فيه حاجة اسمها وعى أو فهم أو ادراك أو احساس قيمي أو خلقى فانها بهذا المعنى تأخذ ثباتها من ناحية كونها قيما .



س : هل يمكن على ذلك أن نعتبر ان الشاعر مواطن لا زمني ؟

ج : هو زمني بمعنى ممتد ، ولا زمني بمعنى انه غير مرتبط بزمان معين . من حيث ما يؤمن به من قيم ، مثلما يحدث حين تستهويننا أصوات من ألف سنة لان قضاياها هي نفس قضايانا ، انه لا زمني في معركة زمنية . حين أقرأ المعري ، وعصره مختلف عن عصري ، فاني أراه يقف على القمة اللا زمنية وينظر ويرى ولكنه يرى الصورة المجردة من خلال لا زمنية الصورة فيدرك بشاعتها أو جمالها .

س : ربما يسوقنا ذلك الى سؤال له أهميته :

ما هو تصورك للفرق بين رؤيا الشاعر عموما والشاعر المسرحي خصوصا ورؤيا الفيلسوف ؟

ج : لا شيء ولكن لكل منهما أدوات : الفيلسوف تجريدي والشاعر تصويري .

س : هل يمكن أن تقول ان الفيلسوف موضوعي والشاعر ذاتي ؟

ج : الفيلسوف ذاتي أيضا - ولكنه يعمل بأدوات أخرى ويستخرج القضايا ويحتاج لكمية وان تكن محدودة من الحدس . ولكن الشاعر محتاج لكمية أكبر من الحدس مما يحتاجه الفيلسوف ، انه اختلاف في الأدوات ، وليس اختلافا في اللغة . اختلاف في الجزء الذي يهبه كل منهما من نفسه . الشاعر يهب الجزء الحدسي من نفسه ، الجزء الاستبطاني ، أما الفيلسوف فقد يستخدم جزءا آخر . ربما التركيب العقلي لكي تكون القضية سلبية أو يحيط بأكبر قدر من الحقائق . ان مدخله مختلف ولكن الهدف واحد . وإذا افترضنا ان الفلاسفة هم الذين عندهم حس اجتماعي ، هيكل عنده احساس بالمسؤولية حتى المتنافيزيقي لديه احساس بالمسؤولية ، احساس ضخم . هيكل عنده احساس بالمسؤولية وكانط وتيتشه . . . كلهم عندهم هذا الاحساس . لا أتحدث عن الاغريق لانهم جميعا كان لديهم احساس بالمسؤولية ، وكلهم ساهموا في سياسة عصرهم . الفيلسوف والحاكم والنبى محمد صلى الله عليه وسلم مما يعملون في قيادة البشر . قيادة افكار البشر الشخصية التي تضيء . . . بروميشيوس حين سرق النار وغيره من الشخصيات كلها شخصيات بروميشيوسية ، كلها شخصيات لديها احساس بالمسؤولية .

الفيلسوف هنا ذاتي أيضا لأنه يتعاطف مع قضايا مجتمعه والشاعر أيضا ، والفرق ان المدخل هو المختلف ولكن الهدف واحد .

س : تقترب قليلا من التكنيك فى المسرح والتزامك به . هل ترى أن المسرح هو أفضل تكنيك يعبر عن وجهة نظرك ؟

ج : نعم حتى الآن . وقد يتغير هذا الرأى . . ان عندهى أفكارا ، وليس عندهى انشغال بالتكنيك .

س : وأنت تكتب المسرحية ، هل تضع فى اعتبارك أنها ستؤدى تمثيل وهل ترسم لكل شخصية دورا معيناً ومحدداً يؤدى خدمة لبناء المسرحية ؟ وهل توجد صعوبة فى التعبير بالشعر عن أفكار هذه الشخصيات ذات الأدوار المختلفة ؟

ج : لا . . لان هذا شئ عادى وبمجرد أن أمسك بالقلم أكتب بالفصحى ، وأنا لا أستطيع كتابة خطاب بالعامية مثلا ان لغتى عند الكتابة ليست هى العامية بل الفصحى . وكذلك الفصحى الشعرية أيسر بالنسبة لى عند التعبير عن جراحاتى . ان أداتى هى الشعر . وفى الكتابة يوجد نوع من التأهب والصياغة تكون واردة أيضا . أى ان السياق كله يكون شعرا وهو فى نفس الوقت يكون أيسر وطبيعيًا .

س : وحجم الفقرات هل يوجد فيها نوع من التحكم لتوجيهها وجهة معينة تأخذ مثلا جزءا من ليلى والمجنون :

ـ قدر ملعون

ـ انهم أنهار

ـ أتخلخل كالجيل

ـ ليلي

ـ النور

ـ أمى . . . ( يغمى عليه )

هنا نلاحظ نوعا من التداعى يربط ما بين ليلى وذكريات البطل عن أمه . . هل هذا التسلسل كان موجهاً لخدمة هدف معين كنوع من التحكم المخطط له ؟

ج : هذا المشهد كله استرجاع أو استدعاء والاعفاء هنا مبرر ، وهو ليس اعفاء كاغفاء قيس وليلى ، ولكنه اعفاء مبرر ونحن نعلم ان الانسان حين يواجه

س : هناك مجموعة من المفاتيح تساعد على فهم حالة الاشراف . تيمات أساسية عند الشعاع أو مجموعة قيم أساسية أو قراءات معينة . . تجتمع

وتتراكب بما يؤدي الى التقدم نحو الاكتمال . . . وحين تتلاقى مع هدف الشاعر نراه مدفوعا الى التقدم . وأنت الآن متقدم وعناصر العمل تكاد تكون هي المنبهات أو المثيرات التي تساعدك على أن تمسك بالخيط في يدك . فهل حين تصل الى هذه الخيوط تلاحظ ان الأمور أصبحت أيسر وفي أى مرحلة يكون ذلك ، هل فى بداية المسرحية أم فى منتصفها أم فى آخرها ؟

ج : نعم . . . يتحدث غالبا ذلك فى منتصف المسرحية ، حيث أعيش مع الناس ( أبطال المسرحية ) أجلس بينهم وأفرج عليهم ، قد يخطر ببالهم شيء ، فأزدهم عنه لانه لا يساعد على التقدم وقد يأتى خاطر . فأكبجه وأمخوه ، وشخصيته تريد أن تخرج عن كادرها أقول لها الزمى ، أنا أريدك هكذا . يحدث سمو واثبات وقد أسترسل فى موقولوج ، أعتبر انه مونولوج طيب وقد يطول فانظر فى مدى ملأته للسباق . وقد فكرت فى أن أكتب قصيدة مستقلة للمسجين فى العلاج وأصنعها فى نهاية المسرحية . وهذا ما فعله باسترشادك مثلاً فى دكتور زيفاجو ، فقد وضع فى آخر الرواية ١٠ - ١٥ قصيدة نسبها لزيغاجو وكانت زيادة لم تجد لها موضعاً فى البناء الروائى . وقد وجدت نفس الأمر حدث لى مع السجين الثانى ( فى العلاج ) وأحيانا تأتيك الجرأة فتصنع أشياء تشعر انها زيادة ولكنها تكون جميلة لها مغزاها وهذا ما دعاني للإبقاء على هذا المونولوج . من ذلك أيضاً قصيدة ( سعيد ) فى ليلي والمجنون حيث قال له أحد زملائه قل لنا قصيدة انك تشعر انها قصيدة مستقلة ويمكن فصلها عن المسرحية ولكنها هنا لها تبرير درامى عموماً يمكن القول ان الكاتب هو الذى يقول للشخصية حتى تكف عن مناجياتها ومتى تسترسل وهذا كله بالطبع يكون فى الجزء الأوسط من العمل . ليس فى البداية حيث الاستكشاف وليس فى النهاية حيث الرغبة فى الاعلاق . . .

س : هل أتصور انه يوجد بعد جمالى بحكم عملية التوضيب ؛ وهل يكون واردا فى تفكيرك ؟

ج : نعم . . . انه خضوع للغورم الذى نرثه . لأننا لدينا موروث فى أى فن ومن أهم عناصر هذا الموروث الغورم ، خبرة انسانية طويلة ونحن فى الفن نستفيد منها بشكل كبير .

س : نعلم ان المسرح رقعة زمنية ومكانية فهل تضع فى اعتبارك ذلك ؟

ج : وأنا أكتب المسرحية وأضع لمساتها الأخيرة أشهد أمامى الجمهور وأرى

الناس وأحكم . صحيح أكون في حالة اندماج واستغراق ومعايشة لكنني أستطيع أن أرى المسرح في عيان العقل وعيان النفس ويوجد نوع من تلمس حركة المسرحية في علاقتها بسياق العرض كله .

س : بالنسبة للرموز الشعرية هل تتحرك معك من قصيدة الى قصيدة ومن مسرحية الى أخرى . يوجد مثلا رمز مثل رمز السجين وقد ورد في أكثر من مسرحية . هل له أساس ثابت عندك ؟

ج : نعم ، السجين هو رمز للبرزخ ، نوع من البرزخ الذي يخلصه من الدنيا ويوصله الى الاستشهاد . السجين لا هو حرية الدنيا ولا اعتناق ما بعد الموت ، وأنا وظفته أيضا كمكان أو بيئة مكانية لكي يلتقي فيه الحلاج مع السجناء وقد كان في ذهني أن أجعله يحاكم نفسه ، يعرض آراءه ، ويعرض شخصيته على عابري السبيل المختلفين . أردت أن أعقد له امتحانا يكلمونه بوجهات نظر مختلفة عن وجهة نظره وكل شهيد في أي قضية هو بالضرورة أحادي النظرة لا يرى الا قضيته وهو يمضي في عرض وجهة نظره على آخرين ان تأثير « الحلاج » في واحد من السجينين جعله يلزمه . أصبح كالغار بجانبه ، والثاني هرب بفعل تأثيره عليه والسجين أيضا نوع من المحاكمة التمهيدية للمحاكمة الأخيرة وهو نقبض للحرية أيضا .

س : هذه الفكرة مرتبطة أيضا بالعزن والظلم والخوف وهو ( تيمات ) موجودة في كثير من أعمالك مثل الحلاج والناس في بلادى وليلي والمجنون والابحار في الذاكرة مثلا في قصيدة ( شذرات من حكاية متكررة وحزينة ) من الواضح انها تنتقل معك من مرحلة الى مرحلة في أشكال مختلفة فهل يا ترى تعممت أن تثبتها في تلك الأعمال .

ج : انها شاغلي الأساسي ، وأنا لا أعتبر نفسي شاعرا وصافا ولا شاعرا للطبيعة . ان الطبيعة عندي تأخذ صورا انسانية والطبيعة هي انعكاس على الانسان أنا لست شاعرا وصافا وكنت شاعرا متغزلا أنا في الأساس عندي أشياء تشغلني ، منذ فهمي للدنيا وهذه هي شواغلي .

س : وفكرة الأم أيضا موجودة في الحلاج وليلي والمجنون والناس في بلادى ، ألا تلاحظ تكرارها ؟

ج : نعم .

س : ماذا تقصد بها ؟ أو بمعنى آخر هل لها ايحاء معين يوظف لهدف ما ؟

ج : انها صور مختلفة للام بما تعنيه للانسان ، وهي ترمز عندى الى  
الامن النفسى والمجاور الأساسية تفترض وتستدعى الامن .

س : ننتقل نقلة أخرى ، نقرب بها من فهم بعض جوانب العملية  
الابداعية كيف يمكن التوفيق عند رسم خيوط الحدث والشخصيات؟  
أمامك الآن مجموعة شخصيات وجدت معا : كيف تعمل معها ؟ أو  
كيف تديرها بواسطة الشعر ، والشعر له قيوده وصعوباته ؟

ج : أقول انه خضوع للفورم أولا : وأنا لا أكتب الا شعرا ، كما ذكرت  
للتعبير عن شواغلي . وحين أكتب المقال النثرى أجدنى مقيدا بنوع  
معين من التناول . والقصيدة أسهل عندى من المقال النثرى فى  
التعبير عما أريده .

س : فى لحظات الاندماج أشعر ، من خلال معاشة أعمالك انك تكون  
مكتنفا جدا فيما تعبر به من أشعار . هل فى لحظة الاندماج تجد  
ان الواقع الفنى أسرع من أن تلاحقه ؟

ج : ربما .

س : فى مشهد من ليلي والمجنون مثلا نقرا :

— ليلي

— نم .. نم

نلاحظ هنا تكتيفا شديدا

هل كنت تقصد بهذه النقلة التحرر من القتامة التى يتميز به هذا  
المشهد ؟

ج : حين يتأزم الموقف أدخل شيئا خفيفا لترييح الأعصاب ، وأنا أريد  
أن أقول إن هذه كلها مكثنيات من مشاهدة أعمال الكبار . وقد  
يكون فهمنا لأعمال الكبار هو الخطأ . فمثلا عند شكسبير تأزم  
الموقف يغير أو يأتى بمشهد فيه بعض الضحك أو فانتازيا . انه  
بمشابة فك للمشهد لاعادة تركيبه وحتى لا يوجد قصور ذاتى أو  
استمرار لا يضيف جديدا الى العمل .

س : ننتقل الآن الى نقطة أخرى متعلقة بعلاقتك بالشاعر اليوت ، ما هى  
حدود تأثرك به سواء فى الشعر أو فى النقد أو المسرح ؟

ج : بالنسبة لى ولغيرى يوجد مناخ ثقافى لتنفسه واليوت مناخ طبعيا .  
وقد قرأته جيدا ، واعتقد ان كل واحد أتيح له أن يقرأ ٣ أو ٤ من

الكتاب الكبار لابد أن يكون قد قرأ اليوت من بين من قرأ . واليوت ناقد كبير أيضا ولا أعتقد انه يمكن اغفال اليوت ، لانه شيء هام في النقد . وهو مسرحي كذلك ، لكنني غير معجب بمسرح اليوت ، ومسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » أهم شيء بالنسبة لي في مسرحية وهي أحب مسرحيات اليوت الى نفسي . ويرجع تشابه بين بعض أفكارها وبعض الأفكار في مأساة الحلاج ، وهذا التشابه راجع الى شيء هام جدا وهو انه يوجد استشهاد في كلتا المسرحيتين وان هناك رجلا يمضي الى قدره . ولكن اليوت عنده أمور ليست عندي . وأنا أيضا عندي أشياء ليست عنده . فمسرحيته أكثر تلخيصا وتجريدا ، أما أنا فمرحلة وسط بين التجريد والتشخيص . ومشكلته فيها الجو المسيحي ومشكلتي فيها الطابع الاسلامي . لكن أيضا البناء مختلف . أنا حاولت في مشهد السجن ومشهد المحاكم وغيرهما أن أقدم مشاهد شخصية . أما هو عنده فتمثل هذه المشاهد مجردة تماما . وفي رأي بعض النقاد ان المجرمين أنفسهم أجزاء من توماس بيكيت وانهم ليسوا مجرمين كأشخاص لكل منهم هويته المستقلة .

ومسرحيات الاستشهاد جميعها تقدم نمطا مشابها ، مسرحيات العذاب القديم أو مسرح التعزية الشيعي ، تعازي الحسين ، ومسرح شو ، اذن ما دمت تواجه موقف استشهاد ستجد نمطا مسرحيا يفرض نفسه على الشكل الذي يعبر به الكاتب عن قضيته . بفضل النظر عن هذا كله فأنا تأثرت باليوت أكثر ، ليس في المسرح أو الشعر بل في وجهة النظر انه كناقد اعتبره من أكبر النقاد في العصر الحديث . واذا كان النقد قد بدأ بأرسطو فقد انتهى الى اليوت . لقد قدم آراء جريئة في عصر الرومانتيكيين الذين يقولون ( الشاعر يصبر عن ذاته ) يقول هو ( الشاعر يهرب من ذاته ، ويخلق المعادل الموضوعي ) وهو أيضا صاحب نظريات الموروث ، وهو كذلك لديه وجهة نظر عن الدراما الشعرية . وعنده قدرة نقدية كوفت جزءا كبيرا من تراثنا الذي من خلاله كتبنا . وهذا طبعا غير قصائمه المعدودة الكبيرة التي أحدثت تيارات . فهو مناخ ، وبالنسبة للحلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية أعتبر انهما جديرتان بدراسة نقدية مقارنة في باب مسرحيات الاستشهاد على اعتبار انهما يعبران عن نتيجة واحدة ويتناولان شخصيتين متقاربتين حقيقة هناك تشابه بين المسرحيتين . ولكن ماذا أفعل اذا كان تاريخ الحلاج هو ذلك التاريخ والحلاج قد صلب فعلا . والمسيح صلب في

التراث المسيحي وهو التراث الذي استند إليه اليوت وغيره ، وكل عصر فيه مسحاؤه .

س : فى تعليقك المنشور فى نهاية مسرحية الحلاج قلت انك غيرت وأعدت صياغة التاريخ وغيرت موقع ابن سريج فى سياق المحاكمة . هل كان هذا ضروريا من الناحية الفنية أم كان من الأفضل الحفاظ على حقائق التاريخ ؟

ج : لم يكن من الممكن ذلك من وجهة نظرى الفنية ، وذلك لاختزال الزمن فى المحاكمة استمرت ، كما هو معروف ١١ سنة .

والحلاج لدينا حال زائل لا شخص مائل أنا لست محقق تاريخ أنا شاعر ، ولا أعتقد ان هناك مؤرخا أو محققا يحاسب الفنانين على معالجاتهم . افرض اننى غلوت فى مجافاة التاريخ وجمعت ما بين الحلاج وأرسطو وأفلاطون والغزالي وعبد الله النديم ، لا خير ما دعت قد أعطيت مبرزا فنيا . الفن خصوصية فى المعالجة . ولا أزعم اننى مؤرخ أو دارس تصوف اسلامي يدرس ذلك الموضوع أو يحقق ذلك النص ، كما لا أزعم اننى مثن فى التصوف أو فى التاريخ .

س : ما هو الأهم فى تقديرك : الحوار أم الحدث فى المسرح الشعبى ؟

ج : الحوار عموما فى المسرح أهم شئ باعتبار انه من الممكن لنا أن نتصور أن الحدث هو حدث بدنى أما عندى فالحدث عبارة عن حدث عقلى وهو يتم من خلال حوار . وفى المسرح الأغريقى الحدث معروف تماما . والفرق بين شاعر وآخر يكمن فى المهارة فى الحوار فى تقديم وصياغة وتنمية الشخصية والحدث .

س : هل تعتقد أن اللغة مهمة جدا للمسرح - وما رأيك فيما يراه البعض من امكان قيام مسرح يعتمد اساسا على الفعل أو الحركة دون اعتماد جوهري على اللغة ؟

ج : لايمكن فى رأى قيام مسرح بدون لغة . لأن مثلك كمن يستغنى عن بعض أعضاء جسمه . ولكن لماذا ما دامت اللغة متاحة ؟

س : ما الفرق بين الأداء لشعرك المسرحى على المسرح وأدائه فى الاذاعة ؟

ج : الابهام فقط .

وإذا استطعنا ان نعمل عملا اذاعيا ونوظف الخيال جيدا فمن الممكن للمسرحية أن تؤدي اذاعيا بشكل لا يخل بقيمتها . والاذاعة

تتطلب من الانسان ان يبني المشهد في خياله . والمسرح الجديد  
مسرح جمهور ومسرح شعر مقبوء كذلك ، أما المسرح الرديء  
فمسرح جمهور فقط . شكسبير مثلا تستطيع ان تراه وتستطيع  
ان تقرأه . تصور مثلا قلقة وحركة الشخصيات على سور تلك  
القلعة .

س : لكن هناك مسارح كثيرة تعتمد على الابهار البصرى من خلال العرض  
المسرحى فقط أو الحركة فقط ؟

ج : المسرح الجيد يرى ويقرأ فى نفس الوقت . ومسرح الاذاعة من  
الممكن سماعه وقراءته وتصوره . فى نشأة المسرح كان تمثيلا ولم  
تكن القراءة شائعة ولكن حين كان يقرأ فقد كان جميلا أيضا .  
وكان هناك الكثير من الناس يحفظون بروميثيوس على قمة الجبل  
ومينديا أيضا كانت جزءا من تراث الشعر والشخصيات كانت  
محدودة والحدث كان معروفا . وهناك عشرون معالجة أو أكثر  
من عشرين معالجة لمينديا ، وهى حكاية لاتزيد عن حدوثه ، ولكن  
التناول هو الذى يقدمها من زوايا عديدة . وكيف يتم هذا التنوع  
والاثراء ؟ من خلال الحوار طبعنا . انه الحوار الذى يجعل من  
المسرح مسرحا ويميزه عن أشكال أخرى من الفن . ومن خلال  
الحوار تكتسب الشخصيات أبعادا جديدة ويحدث لها تغير باطنى  
ونوع من الاستجلاء وتتعرف على أشياء كثيرة ، كما أننا كقراء أو  
كجمهور نتعرف على ما بداخل تلك الشخصيات . ومن هنا كانت  
أهمية اللغة من حيث هى أداة - التكشف المتتالى لعناصر العمل  
المسرحى .

س : بالنسبة للشعر المسرحى ، هل تعتبره فى الأساس عبادة عن  
استكشاف لما هو بباطن الاشخاص لظهاره حيا نابضا ذا إيقاع  
مؤثر ؟

ج : نعم من خلال حبكة ، والحبكة ليست حبكة لا روائية بوليسية ،  
وليس مليئة بالمفاجآت انها حبكة قد تكون معروفة تماما كلها .  
قد تكون حدوتة مشهورة انما المهم هو التناول ، وهو ما يجعل من  
أوديب مجالا خصبا للمعالجات المختلفة هل هى الحبكة أو الحكاية ؟  
ان حكاية أوديب معروفة ومعروف انه قتل سائق العربة ومعروف  
رده على أسئلة أو الغاز أبى الهول ، ثم فوزه بزوجة الملك الذى  
قتله ، الملك الذى هو أبوه وزوجته التى هى أمه . هذه الحدوتة  
من الممكن أن تغرى عشرات الكتاب لمعالجتها مرات ومرات والتناول



هو الذى يعطى التنويع ويكشف عن مكنون الشخصيات بما يعبر  
عما يريد الشاعر التعبير عنه .

س : ما هو مستقبل المسرح الشعرى فى تقديرك ؟

ج : فى مصر لا أدري . انما فى العالم كله المسرح يتجه الى الشعر ،  
وان شئت الدقة يتجه الى الشاعرية ، وذلك لان هناك فنونا أخرى  
سحبت الأرض من تحت المسرح النثرى . السينما مثلا أثرت  
كثيرا على ذلك المسرح المعروف بالمسرح الطبيعى ومسرح إسبن وخلفائه ،  
والسينما أخذت منه جمهوره ، مثلما أخذت الكاميرا الأرض من  
التصوير الواقعى لانها أدق وأسرع وأظرف وقد أصبح على الفنان  
التشكيلى اضافة أشياء من عنده ، كذلك فان التلفزيون أكثر  
واقعية من أى مسرح واقعى . خذ مشهد حديقة مثلا يصور حديقة  
واقعية والناس تتحدث بواقعية أيضا فى حياتها العادية . هنا المسرح  
مطالب بأن يبحث عن أرض أخرى جديدة . أرض العواطف المكثفة  
والأحلام المجنحة . أرض البشر ذوى القامات الأطول من قامات  
البشر العاديين ، وأقصد القامات النفسية ، وليس مجرد القامات  
الجسمية فاذا ما اتفقنا على ذلك فان هذا يعنى ببساطة العودة الى  
الشعر ولا أقصد الشعر بالمعنى الحزفى أو الفنى للكلمة من حيث  
الموسيقى والبحور والأوزان ، بل أقصد الشاعرية . ومسرح بيكيت  
مثلا وكذلك مسرح يونسكو مسرح شاعرى .

وفى أوروبا يرجعون الآن لتقسيم فاوست من خلال المسرح  
الشاعرى . فالمسرح مستقبلة الشعر . وكما بدأ المسرح شعرا  
فسوف يعود الى الشعر مرة أخرى كما بدأ ...

## ● لقاء

### ★ مع الشاعر/فاروق جويده

س : هل تتذكر متى وكيف بدأ معك موضوع الشعر ، ومتى اهتممت بابن زيدون الذي صار بطل مسرحيتك : الشاعر العاشق ؟

ج : بدأ هذا الموضوع معي بداية مبكرة وهو اعجابي الشديد بابن زيدون الشاعر الأندلسي ، وأذكر انني حفظت في فترة من الفترات منذ أكثر من عشرين عاماً شعر ابن زيدون ، وقد بدأت القصة معي منذ أن كان سني ١٢ سنة . وأذكر ان مدرسي التاريخ كان يشجعني ، وكنت قد قرأت له قصيدة ابن زيدون المعروفة أضحي التناهي بديلاً عن الدانيات وناب عن طيب لقيانا تجافينا . وقد قال لي هذا المدرس ، انك سوف تكون شاعراً ، من هنا بدأت اهتم بالشعر عموماً ، واهتم بابن زيدون خصوصاً : وقد كانت هناك جوانب سعيدة في حياة ابن زيدون ، وكانت هناك أيضاً جوانب مأساوية ضئيلة . وأحياناً ما كنت أتعاطف معه ، وأحياناً أخرى كنت أتعاطف مع ولادة .

وقد تفتحت موهبة ابن زيدون الشعرية بعد أن انفصل عن ولادة . وأصبحت قصته من أشهر قصص العشاق في التاريخ العربي كقصة ليلى وجميل بثينة . وان كان شعر ابن زيدون أعذب الشعر .

س : ولكن نجد أنه على الرغم من اعجابك بابن زيدون وبالتاريخ فانت قمت في هذه المسرحية بتأليف الشعر وتأليف الحدث التاريخي في نفس الوقت .

ج : نعم لقد فعلت ذلك عندما عالجت الموضوع شعراً ، وان كان ذلك لم يمنع اعجابي الشديد على اللوام ، بابن زيدون ، وان كان شعري يختلف عن شعره ، وذلك لان تجربة ابن زيدون أكبر من تجربتي ،

(★) دار هذا الحوار بمكتب الشاعر فاروق جويده بجريدة الأهرام بالقاهرة يوم ١٩٨١/١/٢٥ .

وكان يسيطر عليه جانب واحد وهو جانب الحرمان . وانما كان يعجبني شعره لانه كان متمكنا من صنعة الشعر . حتى ان شوقي لم يستطع معارضته في نونيته يا نائح الطلح أشباه عوادينا ، فقصيدة ابن زيدون أعمق وذلك لانها أكثر صدقا .

وكانت المسافة كبيرة بيننا . ثم بدأت التفكير في كتابة شيء عن ابن زيدون ربما قصة أو مسرحية ، والسبب في ذلك هو اهتمامي الشديد بالفترة التي عاش فيها واعجائي بالشخصية ذاتها ، لقد أراد ابن زيدون أن يلعب دورا سياسيا في توحيد صف أهل الأندلس ، فهو لم يكن اذن مجرد شاعر ، وأذكر انني أجهشت بالبكاء عندما مررت بجبل طارق أثناء رحلة لي حين تذكرت ابن زيدون ، فالقصة كانت تجول في داخلي بشكل حاد ، لقد كانت في ذهني ، ثم تذكرتها منذ سنتين ثم بدأت هذا العام ( ١٩٨٠ ) القراءة فيها وحواليها مرة أخرى ، وقد بدأت هذه العملية بهدوء ثم يكثافة شديدة وتركيز أقوى بعد ذلك . والمسرحية تعبر عن شيء متفاوت كحدث درامي وتاريخي . ثانيا كل ما تبقى بعد ذلك هو التعبير أو تشكيل المسرحية . وفعلنا بدأت أكتب فيها وكرست لها وقتي يوميا من الساعة الثامنة مساء وحتى الرابعة صباحا . أي حوالي ثمانى ساعات متواصلة ، فالمسرحية استغرقتني استغراقا كاملا . بدأت أكتب المسرحية دون الارتباط بأحداث معينة ، ودون ارتباط زمني فأنا أكتب التيمة ( الجزء الخاص من المشهد ) دون ترتيب لتتالي المشاهد .

س : لعل السبب في ذلك ان أحداث القصة ربما كانت جاهزة في مخيلتك ، ولعل ذلك يذكرنا ببيكاسو أثناء رسمه للوحة الجيرنيكا المعروفة .  
ج : أنا عالجت المسرحية مغالجات جزئية حتى اكتملت عندي . . . وصلت الى سبعة عشر مشهدا ، كل مشهد يؤدي الى المشهد الذي يليه .

ثم بدأت بعد ذلك في ترتيب المشاهد ، وهذه العملية عملية عقلانية بحتة وهي عملية مسرحية أيضا أي ان هذا عمل مسرحي وليس عمل شعري ، أي انك ترتب ، وترتيب الأحداث هذا يوصاك في النهاية الى العقدة . . .

ثم بدأت أرتب أحداث المسرحية تاريخيا وزمنيا ودراميا .  
المهم في ذلك أن كل هذه العملية كنت أفكر فيها طيلة عشرين عاما ثم انتهيت منها في شهر واحد .

وهذا يذكرنى بقول أحد النقاد لى « انك من النوع الذى تتشكل القصيدة فى داخله » .

ص : لكل مبدع مفتاحه الخاص به ، وهناك أشكال متعددة لهذه المفاتيح فهل يمكن أن تقترب من مفاتيح الابداع لديك ؟

ج : أعتقد ان المسرحية تشكلت داخلى ، أى انها أخذت كيانا كاملا ومكتملا . بيد ان المدة الزمنية القصيرة أكدت لى ان المسرحية كانت فى مستوى نفسى واحد ، أعنى انه لم تحدث هزة نفسية أثناء العمل . تماما كما تسوى الأرض . فمن المهم أن تسويها مرة واحدة ، ولكن اذا سويتها على أجزاء فربما لا تتساوى ، أو كمن يبنى جدارا - أى أن المهم أن تكون الحالة النفسية واحدة ، أما السرعة فذلك لان العمل شدنى . وذلك لانى كنت قد وضعت لها فترة سنتين ثم انتهيت منها فى شهر واحد .

وكنت قد رأيت فى ليلة أثناء النوم ( فى حلم ) المسرحية على خشبة المسرح .

س : يشبه ذلك قصيدة كوبلاخان لكيلوريدج ، حيث يقال انه شاهدها فى الحلم أيضا .

ج : نعم لقد حدث هذا لدرجة انى أضفت مشاهد لم أفكر فيها من قبل ، فمن كثرة معايشتى للمسرحية كنت أرى شخصياتها كما لو انه كل واحد من هذه الشخصيات بمثابة جزء منى ، لدرجة انى أخرجت شخصيات منفردة جدا ولا أحبها .

س : هل تعتقد ان المبدع وهو يعمل ، وعلى سبيل المثال الفنان الذى يرسم لوحة منفردة للشيطان مثلا ، وهو يرسم فن بطبيعة الأمر ، هل تعتقد أن للتعاطف الشخصى لدى هذا المبدع - مع أو ضد - علاقة بالتكوين الجمالى أو بابداعية العمل .

ج : نعم هناك هذه العلاقة ، فأنا طوال عمري متعاطف مع ابن زيلون على المستوى الشخصى ، ولكن عندما شرعت فى كتابة المسرحية وجدت نفسى أتعاطف مع ولادة ، وذلك لاننى ربما أردت أن يفهم البعض أن شخصية ولادة ترمز الى مصر مثلا أو الأندلس .

فعلى الرغم من أن ولادة فتاة لعوب فقد كنت حريصا على أن أظهرها فى شكل قديسة ، حتى عندما سقطت فى المسرحية فقد سقطت من أجل من أحببت . وذلك لانى كنت أخشى أن يساء فهم

الرمز ، ومن ثم فأننا تعاطفت معها فى المسرحية ، لا من الناحية التاريخية .

كانت ولادة تدافع فى المسرحية عن الكلمة ، وكان ابن زيدون يدافع عن السيف ( القوة ) فقد كانت ولادة ترى أن الكلمة وسيلة من وسائل التغيير . فعلى الرغم من أن ابن زيدون كان شاعرا فاته كان يرى أن الوسيلة هى السيف .

س : وهل كان الموقف تاريخيا كذلك ؟

ج : بالطبع لا . فالموقف لم يكن كذلك تاريخيا . اذ لم يكن الصراع بينهما بهذا العمق وكذلك نقاط الخلاف لم تكن كذلك . قصة غرام عادية ، ولكننى رغبت أن أقدم عمقا للحدث ولسقوط الأندلس فقدمت من عندى الكثير . فابن زيدون شاعر يؤمن بالسيف .

وتقول ولادة على سبيل المثال :

( الناس تؤمن بالقلوب ) ، فيقول لها ( وتخاف بطش السيف ) ، فتقول له :

( لو خيرونى اخترت قلب المرء ) ، فيقول ( السيف فى يده القرار ) : والقلب لا يجتدى مع السلطان : السيف أطول من أقاويل اللسان ، .

ويجب أن تعلم أن ولادة كانت أميرة زال عنها الملك . وكان ينبغى أن تأخذ من الملك حب السلطة ، ولكن تجربتها النفسية أعطت لها موقفا معارضا وفقدت الرغبة فى السلطة . يقابل ذلك ان ابن زيدون شاب طموح يسعى للسلطة . وهنا تأتى نقطة الصراع بينهما فهو صراع بين أفكار . أى صراع بين ملك رحل وملك قادم .

والملك بالنسبة له هو الغد ، والملك بالنسبة لها هو الأمس ، وهذا يقودنا الى جانب آخر وهو نظرتهمما للحب ، فهى ترى ان الحب قيمة كبرى ، وهو يرى ان السلطة تسبق الحب ، أو ينبغى أن تسبقه ، ويبدأ الصراع يحتدم بينهما من طموح انتهى ومجد قديم وبين طموح قادم فى ثورته . ونظرتهم للعلاقة الحب تختلف عن نظرة ولادة . وهنا يحتدم الصراع بين الشخصيتين .

هذه الأحداث غير موجودة على الإطلاق فى الأصل التاريخي .

وقد حاولت من جانبى ألا أتعاطف مع وجهة نظر ضد الأخرى . وكنت أعطى لكل واحد منهما الحق فى أن يدافع عن رأيه ،

فاين زيدون يهاجم الكلمة وله مبرراته المقنعة ولادة تدافع عن الكلمة  
ولها مبرراتها ولك كمشاهد أى الطرفين تختار .

فأنت تجد نفسك على المستوى الشخصى تتنازعك هذه الاتجاهات  
أو التيارات المختلفة .

تقول ولادة فى أحد المشاهد :

« أثت لم تجرب قسوة أن يضيع الملك منك »

فهى تعترف أن هذا كان شيئاً قاسياً ، تعترف وتفضل أن تبتعد  
عن هذا الشيء وهذا لون من الحب .

سن : هل ترى أنك وفقت فى أن تختار الملامح الشخصية لكل منهما ، حينما  
عدلت من بغض وقائع التاريخ ؟

ج : نعم اننى أخذت روح التاريخ وأقول اننى أعدت صياغة بعض وقائع  
التاريخ ولكن فى تصعيد أحداث المسرحية نجده ذهب واتجه الى  
طلب السلطة كى يعيد مجده قرطبة بالاتفاق مع أحد الوزراء وذلك  
من وراء ظهر السلطان ، ثم يأتى وزير آخر ويكتشف المؤامرة ويبلغ  
السلطان ، ويسجن ابن زيدون ، ثم تأتى ولادة وتدافع عن ابن زيدون  
أمام الملك . وهنا تحدث مواجهة بين ملك قديم وملك جديد . بين  
أميرة زال عنها الملك وملك حالى .

عندما تدخل ولادة يقول لها الملك : « ماذا وراءك يا ابنة الملك  
القديم ، هل تحلمين بساحة الملك الجديد ، هذا بعيد عن عيونك » .

وهنا تبدأ نقطة صراع أخرى بين ملكين وهو تكثيف للصراع  
فالصراع ليس بين ولادة وابن زيدون فقط ، بل وبين الملك أيضا .

ثم يبدأ الوزير ، الذى أدخل ابن زيدون السجن ، يتقرب لولادة ،  
فهو يساومها : اذا لم تستسلم لرغباته فسوف يسجنها ، وهى  
تقول له « السجن أفضل من حياة الذل فى هذا الوطن » .

ثم يصعد الوزير الصراع معها ، ويهددها بعمل فضيحة لها  
فتطرده من البيت وتقول له « عار على فتحت بيتى للكلاب » .

ويصعد الحوار معها ويقول لها عندى كلام لم أقله ، وجان الوقت  
حتى تسمعيه ، فغدا يموت أبو الوليد ، وغدا بنفسى أقتله » .

ولم تخف ولادة من السجن ، ولكن خافت على من أحبت .

ثم تأتي في مشهد آخر وتقول : « يا رب ضاع الملك منى وفقدت  
أمى ، وأبى توارى ذات يوم وفقدت أيامى وعمرى فى الوليد .  
أيام عمرى كلها كانت ضياعا فى ضياع » .

« ما عاد لى شىء سوى عرضى ، لم يبق غير العرض .  
الموت أو أعراضنا هذا حرام . هذا حرام . أن تصبح الأعراض  
فى زمن الكلاب هى الثمن » .

تصل الأحداث هنا الى قمة توترها ، فحتى عندما سقطت ولادة  
كنت أمهد بذلك لسقوط الأندلس ، أى انها رمز سقوط وطن وليس  
مجرد سقوط امرأة .

يعرف ابن زيدون أن ولادة خائنه ، وهى خيانة من وجهة نظره  
هو ، ثم تحدث مواجهة بينهما فيقول لها لماذا خنت ؟ فتقول له :  
« ان هذه الخيانة كان ثمنها رقبتيك . فاما أن أقتل عرضى أو عمرك  
فاخترت عمرك » . وهنا تحدث قمة المأساة .

ويشعر ابن زيدون بذنب كبير لانه ظلمها ، ولا يعتبر الأمر  
خيانة ، لان الخيانة عمل اختياري وليس عملا اجباريا .

وتتصاعد الأحداث بعد ذلك وتصل الى ذروتها بسقوط قرطبة ،  
ثم اختتم المسرحية بأن يقف المؤرخ أو الراوى على المسرح ويتوجه  
الى القبلة ويقول :

« أنا يا رسول الله أبكى كلما وليت وجهى نحو قبلتك الشريفة .  
فالذنب فى عنقى كبير ، أنا يا رسول الله أبكى حيث لا يجلى  
البكاء ، فالأرض ضاعت ، والمملك ضاع » .

ثم يتجه بعد ذلك فى حديث الى القوى الغيبية . ويقول :

الآن فى صمت تنوء مآذن الاسلام .

الله أكبر هل تموت .

الله أكبر هل تغيب عن الشفاة .

لا يا رسول الله رفقا .

حكامنا ظلموا ولكن كيف تصمت فى مآذننا الصلاة .

ويصعد الخط الدرامى الى أعلى المراحل النفسية تركيزا أى فى  
حديثه بأن هذه المساجد ستختفى فيها كلمة الله . فالموقف يتصاعد  
من الناحية النفسية مع المشاهد ، ثم ينتهى هذا المشهد بشخص  
على المسرح يقول :

« هدموا بيوت الله » • ويصعد الجميع الى المسرح قائلين فى

صوت واحد :

« الله أكبر لن تغيب » •

« الله أكبر لن تغيب » •

لأن الله أكبر من أى مكان ومن أى حاكم وأى عصر •

س : ننتقل نقلة أخرى الى خلفيتك الشعرية ، فانت تميل فى شعرك الى أن تقوم بعمل معادلة صعبة وهى المحافظة على العمود ، وفى نفس الوقت التحرر من أى عوائق تعوق حركتك • فالشعراء المحاصرون يقولون ان العمود عائق • أريد هنا الحديث عن خلفيتك الجمالية والشعرية •

ج : أنا ألتزم من حيث الشكل بالشعر التقليدى الى حد ما • فوحدة البحر مسألة أساسية وإن كنت أتححر فى إطار عدد التفعيلات ، ولكنى حريص على وحدة البحر فى كل قصيدة • أى اننى ملزم من حيث الشكل •

والجانب الثانى هو القافية ، فأنا ألتزم بالقافية على الأقل فى مقطعين •

والجانب الثالث هو الصورة الشعرية الواضحة أو بمعنى أدق المفهوم ، أى القابلية للفهم • وأنا أستخدم الرمز بما يخدم الموقف ، ولابد أن يكون هذا واضحا وهذا ما يؤخذ على بعض شعراء الشعر الحديث •

وأنا أخذت من الشعر الحديث الوحدة العضوية الموجودة بتماسك كبير جدا ، وأخذت منه أيضا القصيدة التركيبية والصور التركيبية الشعرية •

فأنا كتبت الشعر العمودى ولم أضمن فالكل قد ضمن ، وحتى شوقى نفسه أخذ من الشعراء ، أنا أخذت من القديم أحسن ما فيه ومن الجديد أفضل ما فيه •

س : لقد قرأنا فى المسرح الشعرى شوقى وعزيز أباظة ، ولكل منهما اتجاه ، وعزيز أباظة يقترب فى مسرحه من الشعر الغنائى باعتباره باعث حركة القديم المحافظ فى شعره • وشوقى كان قريبا من المنتهى فى شعر القصيدة ، ولقد قدما للشعر العربى بداية المسرح الشعرى وكان كل منهما يهتم بالشعر كشعر أولا ، وربما أثر ذلك



على تماسك ونمو الخط الدرامى فى بعض أعمالهما ومن أهم الجوانب التى لها أهميتها فى الشعر المسرحى أو فى المسرح الشعرى عادة أمور منها :

- ١ - الحبكة المسرحية .
- ٢ - تركيب الحدوتة على شعر من خلال الحوار المكتشف .
- ٣ - الشخصيات والتوفيق فيما بينها لتصبح شخصيات درامية .

س : عن الحبكة المسرحية تقول انك عملت مجموعة من المشاهد كل منها مستقل ، ثم عملت عملية تركيب فى المسرحية . كمشهد المواجهة ودخول ابن زيدون السجن ، ثم المؤامرة مع الوزير ثم زيارة ولادة لابن زيدون فى السجن .

والسؤال هنا هل من السهل نقل حدث من موضعه قبل أو بعد حدث آخر ؟

ج : لا ، فقد كنت أكتب المشهد تبعا للحالة النفسية لى . فعملية الترتيب ليست مقصودة . فعندما أحس بنفسى اننى أريد أن أكتب شعرا عاطفيا ، فأكتب الشعر العاطفى معبرا به عن حدث فى المسرحية يقتضى ذلك ، وكتابة الأحداث خاضعة لوجدانى واحساساتى الخاصة ، ثم رتبته ووضعت بعد ذلك على خريطة العمل أى التركيب فى العمل الفنى ، وهى عملية مختلفة عن عملية الإبداع ، أى تختلف عن عملية خلق الشعر ، وذلك لأنها عملية واعية ناقدة أما الإبداع فلا يكون كذلك .

ومن ثم فهى تكون عملية واضحة ومباشرة وأنت تتركب المشاهد والأحداث وفق مقاييس معينة ، فهذا يأتى فى البداية ، وهنا تكون العقدة ، أنا عملت خطأ دراميا بين ولادة وابن زيدون فى الكلمة والسيف ثم أردت أن أعمق هذا الخط فصنعت لهما مواجهة فى السجن مرة أخرى ، كى يتضح موقف كل منهما للمرة الثانية : فأنا قصدت أن أربط الجزء الأول بهذا الجزء حتى يسير الخط الدرامى بدقة ووضوح .

س : نجد أنه تظهر شخصيات ثانوية أخرى لتعميق الشخصيات الأساسية عندك واضفاء بعد جديد على العمل . وفى النهاية تستخدم خطأ دراميا واضحا له اتجاه معين والسؤال هو : هل كنت تحس أحيانا ان هناك صعوبة فى مواصلة جزء معين من أجزاء العمل ؟

ج : توجد طبعا بعض المشكلات ، وتصاحبها طبعا مشاعر مثل التوتر .

س : هل يمكن أن نحدد لنا طبيعة هذه المشكلات وأسبابها ؟

ج : المعاناة أساسا قد تأتي نتيجة عدم تعاطفى الشخصى مع الحدث ، ولكنى أكون مطالباً بأن أوضحه ، والعامل النفسى هنا له أهميته لاني أتعاطف مع شخصية دون شخصية أخرى ، مثلا شخصية مدير السجن وهو يوصى السجن على ابن زيدون حين يقول :

— أوصيك بالخير للسجين .

— علمه كيف يرى النهار سحابة سوداء .

— علمه كيف يصير عمر المرء ليلا مظلم الأشباح .

انه يصف التركيبة التى ينبغى أن يعيش فيها ابن زيدون حسب ما يتمنى مدير السجن .

— ادفع به عند الصباح الى الكلاب .

— وادفع به عند المساء .

ان عملية التعذيب هذه لا تجد لدى تعاطفا معها .

س : هل كنت مرتباً لهذا الموقف ، وهل الخبرة الشخصية ضرورية ؟

ج : لا . . . ليس من الضروري أن يمر المبدع مرورا جسديا بكل خبرة لكي يجيد التعبير عنها . تكفى المعاشة النفسية . أما عن الترتيب لهذا المشهد ، فمن الضروري أن تسبق الكتابة فترة طويلة يعد المرء فيها نفسه لكي يكتب ، وهذا الاعداد يأخذ أشكالا متعددة ولكن من أهمها التفكير الطويل فى الموضوع .

س : ألم تسبب لك مثل تلك المواقف المتناقضة بعض الانغلاقات ، ومحاولات للدراسة والاستقصاء ؟

ج : كان يهمنى البعد النفسى للشخصية ، فابن زيدون ولادة كان من الواضح البعد النفسى عند كل منهما كما رسمته بالفعل فى العمل المسرحى دون التزام كامل بوقائع التاريخ .

س : هل كانت توجد فى حياتك خبرات خاصة تشبه ما حدث لولادة وابن زيدون ؟

ج : ممكن ، ومن الممكن أيضا أن تكون خبراتي الخاصة قد يسرت لى كثيرا من الأمور أثناء المعالجة .

س : كيف تحاول الاقتراب من الشخصية ؟

ج : يتم ذلك من خلال الاندماج فيها ، وقد كنت أكتب كل جزء مستقلا في دائرة نفسية مستقلة وبعد ذلك يدخل في اطار العمل الكلي ، وبالطبع كانت الفكرة الأساسية للمسرح تقسود مسيرة الأحداث الجزئية . وقد كانت المعالجات الجزئية الصغيرة تخدم العمل ككل بسبب التكتيف والتركيز في كل منهما . لانك أثناء الكتابة مطالب بأن تعيش اللحظة حتي لا تشتت المشاعر « وتبعزق » العمل كله .

س : نأتى الى جزء هام للدراسة الحالية وهو تركيب انشعر على الحدودنة ، نريد أن تقترب معا من تلك الخبرة ، وهل أداؤك الابداعي يختلف في القصيدة عنه في المسرحية ؟

ج : هذه العملية أو الخبرة غير واضحة في عقلي تماما .

س : لنحاول الاقتراب منها ، لنبدأ فعلا بالفكرة ، كيف ومتى جاءتك الفكرة الأساسية للمسرحية ؟

ج : الفكرة قديمة ، لقد كانت موجودة عندي من قبل كما ذكرت لك .

س : لكنها اكتسبت تفصيلات جديدة ، وأخذت أبعادا اضافية في شكل مشاهد لتأخذ مشهدا لابن زيدون في السجن فعلا ، هل تذكر فكرته وكيف تمت الفكرة . ثم كحوار شعري ؟

ج : التركيبنة التي تأتي للخيال تكون مستوحاة من الفكرة الأساسية ، وينبغي أن تكون ملائمة للسياق وهذا ما كان يحدث في فعل هذا المشهد وغيره من المشاهد .

س : كيف جاءت اليك هذه الفكرة بالذات ، هل بالصدفة والتداعي الحر أم بالتفكير والتأمل المتعمد ؟

ج : فيها جانب صدفة ، وجانب آخر تأمل وتفكير ، لتأخذ مشهد الحوار والعتاب بين ولادة وابن زيدون مثلا ، هنا كلام كثير مما يمكن أن يتوارد على الخاطر لانه من خبرات الحياة العادية ، هو الأهم السيف أم الكلمة ، ولنلاحظ ان هذه الخبرة أو الفكرة يمكن أن تمر بذهنك أو خلال حوار مع أحد الأشخاص ، ولكن لكي تتركب هنا في المشهد فالموقف يحتاج الى تمهيد مسبق لادخالها كفكرة في سياق فكرة ممتدة ويحتاج أيضا الى أن تكون هي نفسها تمهيدا لما يأتي بعدها .

س : ولكن كيف تحولها الى الشعر بكل ما يعنيه ذلك من صور وموسيقى .. الخ ؟

ج : الجهد الذى قد يجهد حقيقة هذه الفكرة أولا ، وماذا تريد أن تقول وبعد ذلك يأتى دور الشخصية التى ستقول ، ومن هنا يأتى دور الحوار الشعرى . والحوار الشعرى ما دامت قد تهيأت له مبررات ووروده سيأتى عندى بالتلقائية لان الفكرة موجودة والشخصية مرسومة والحدث الذى يقع أمامى يكون هو الآخر متبلورا ، فلا يتبقى الا أن يجرى القلم بالكلام أو بالحوار والذى يأتى بالطبع شعرا ما دام السياق الذى أعمل فيه هو الشعر .. وحين تكون مع ابن زيدون فى السجتن ، وهذه حقيقة تاريخية وتخييل ظروف أى سجين فان ملامح الشخصية ومعاناتها تتحدد ، والشاعر يستخدم خياله أيضا والخيال لا يأتى مجردا بل هو خيال منغم فى صور لفظية .

س : اذن تأتى الفكرة أولا وتبحث لها عما يحققها ، بعد ذلك تأتى الشخصية وبعدها يأتى الحوار . هل تجد صعوبة لكى تجعل الشخص ، المقابل ، يرد بالشعر خاصة اذا ما اندمجت مع الشخص الأول ( ابن زيدون مثلا فى مقابل ولادة ) .

ج : عملية الاندماج تساعد الكاتب . والاندماج هنا لا يكون اندماجا فى شخصية واحدة دون باقى الشخصيات . ان الاندماج يكون فى الموقف ككل . وأحب أن أقول أيضا أن الاندماج يتيح للكاتب مساحة أكبر لكى يرى من خلالها ما بنفوس شخصياته ، وهو يلون خياله مع لون خيال كل شخصية وكل ذلك بالطبع فى اطار السياق العام للفكرة الأساسية والحدث العام وفى سياق المناخ الخاص بكل شخصية وكل حدث ، أن الشاعر حين يكتب قطعة شعرية ( قصيدة أو مشهدا مسرحيا ) فانه يحاول أن يلتقط الصوت الذى يريد ، أن هذه الأصوات موجودة فعلا داخل الشاعر . وفى المسرحية كان يوجد لدى ( قى عقل ) مجموعة من المساجين ، تبرز الفكرة ، أو الأفكار وكل المساجين ( الذين هم أفكار ) يريدون أن يتحرروا تماما مثلما تريد الأفكار أن تخرج من عقلى لتتحرر ، وما عليك الا أن تفتح الباب للفكرة لكى تتحرر .

س : كيف تختار الفكرة الملائمة للسياق من بين العديد من الأفكار المحبوسة بداخلك ؟

ج : مسألة تقديرية لتلائم السياق ولتناسب مع الحدث ولتتفق مع منطق الشخصية .

س : هل لديك مقاييس معينة تستخدمها لتقديم ما تنطق به كل شخصية ؟

ج : انك تترك الشخصيات تخرج ما عندها ، ولكل منها مبرراتها ، انك تكون كالمرافق دون أن تتعاطف مع أو ضد ، لكي تتيح لكل منها الفرصة . والشاعر في القصيدة العاطفية يفضل الصوت الأقرب الى مزاجه ووجدانه ، أما في المسرحية فكل شخصية لها صوتها الخاص بها .

س : لتتخيل مشهداً وأنت تكتبه كيف تراه .

ج : حين يكتب الشاعر مشهداً مسرحياً فإنه يتخيل الشخص ( أ ) مثلاً والشخص ( ب ) انك تراهما على المسرح ، وتركب الجوار على كل منهما كما لو كنت جالسا تتفرج على مسرحية تماما ، لانك تكون مستحضرا الجو المسرحي وأنت تكتب ولكنها ليست فرجة على طول الخط ، بدليل أنك تقول « لحظة صمت » فتكتبها هكذا . أى ان ارادة المبدع مستمرة في ممارسة دورها في التدخل عند الرغبة في ذلك بتوجيه مسار الحدث دون أن تتركه هكذا يمضي دون ضابط ، خذ شخصية مثل شخصية ربيع في « الشاعر العاشق » : مثلا : انه شخصية باردة جدا وما دمت قد حددت لون الشخصية من البداية فيجب أن تحافظ عليه ، هذا فضلا عن ان الشخصية تكون محافظة على نفسها أيضا ، خاصة اذا كنت خططت لها ورسمتها في ذهنك بدقة منذ بداية العمل .

س : إذن فأنت تحدد منطق الشخصية من البداية وتحافظ على هذا المنطق .

ج : ولذلك تجد ان ربيع يتصرف دائما ببرود ووقاحة ولا مبالاة والسبب ان هذه هي شخصية ربيع من البداية بخصائصها التي تنسحب معه وتنمو معه لان لها هدفا تريد أن تصل اليه وهكذا .

اذن فانا أبدأ بالفكرة والفكرة تستحضر الشخصيات والشخصيات يجري على لسانها الحوار الذي هو بمثابة مجموعة أو مجموعة مساجين تريد الافراج عنها .

س : تقصد عملية نقل الفكرة من العقل الى الواقع بوسيط هو الشعر ، أى تجسيد الفكرة في كلام .

ج : نعم ، وهذا يؤكد أمرا هاما فى حوار ولادة مع ابن زيدون ، انا عندى فكرة دائما تشغل ذهنى ، فكرة الجبر والاختيار فى فلسفة المعتزلة . هذه الفكرة حضرتنى وأنا أكتب العمل ، فتسربت اليه ولكن فى موقف مناسب له أو ربما ان هذا الموقف هو الذى استدعى تلك الفكرة من سراديبها فى ذاكرتى وقلت :

- يأتى الحياة فلا يشار .
- ويعيش فيها كالسجين .
- ويقول فى يدنا القرار .
- عند البداية ليس للمرء اختيار .
- عند النهاية ليس فى يده القرار .
- بين البداية والنهاية اين كان الاختيار ؟ !

س : هذه وجهة نظر تأتى على لسان ولادة ، ومن الواضح انها فكرة تناسب شخصيتها وتناسب سياق ونوع الحديث ، فماذا يرد عليها ابن زيدون ؟ .

ج : هنا يرد عليها ابن زيدون بوجهة نظر أخرى . ان الانسان بيده القرار فهنا وجهتان من النظر تطرحان . الفكرة قديمة عندى ، ووجدت لها طريقا للانعقاد لكى تعيش بين افكار أخرى ، بدلا من ان تظل سجينة فى عقلى وقد تموت داخل هذا السجن .

س : اذن فانت هنا كنت تنمى الفكرة من خلال تنمية الشخصيتين الرئيسيتين فخرست بينهما بذرة الصراع لكى تكفل لادائك فى التعبير المزيد من القدرة على الاستكشاف ؟ أليس كذلك ؟

ج : طبعا . الاستكشاف هنا وارد لاننا حين نكتب قصيدة أو قصة أو حتى مقالا فكل اضافة هى بمثابة كشف عن جزء كان غائبا أو مجهولا وهو أيضا فتح لباب جديد تتقدم منه خطوة الى الأمام .

س : اذن كنت تريد أن تستكشف شيئا ما ؟

ج : طبعا المؤلف يبحث عن شيء ما ، بدليل انه بدون هذا الجهد الاستكشافى ، غير قادر على الوصول ، ولذلك تطرح الفكرة بشبه تساؤل لان الموقف ما زال غير واضح ، والفكرة فى تفاصيلها ما زالت غير مكتملة .

س : هل كانت العملية الابداعية هنا فى الحوار بين ولادة وابن زيدون عبارة عن محاولة منك لمزيد من الاستكشاف ؟

ج : طبعا ، ولكنك فى النهاية تصل الى طريق مسدود اذ قدمت الحل من البداية وانهيت الصراع : ان الصراع هو الذى يجعل الباب مفتوحا . وأنا طبعا متعاطف مع الكلمة ( ككاتب ) وابن زيدون بطل المسرحية منحاز للسيف ، وكنت أيضا متعاطفا معه ، وولادة المنحازة للكلمة أنا كذلك أؤيدها ، ومن هنا يظل الصراع محتدما . أما اذا ضحيت بوجهة نظر أو انتصرت لفكرة دون أخرى من البداية فهذا كفيل بأن ينهى العمل .

س : هل كانت الفكرة الأساسية للمسرحية تتضح شيئا فشيئا مع استمرارية الحدث ، أم أن الحدث هو الذى كان ينمو على أرضية الفكرة الأساسية .

ج : الواقع انه توجد محاور أساسية ، ومن الممكن أن أغير فى التشكيل وأنا مستمر فى الكتابة . فى البداية كنت مقدر لابن زيدون وولادة أن يتقابلا فى النهاية ، ولكنى فوجئت بحدث رهيب غير محتمل الصمت عليه وهو سقوط الأندلس ، فلم أجد مبررا دراميا لأن يلتقى البطلان فى النهاية .

س : اذن فالفكرة الأساسية كانت سقوط الأندلس .

ج : سقوط الأندلس بدأ يسيطر على وأنا أكتب ، لان هناك كتابا آخرين أخذوا ابن زيدون كقصة حب ، والواقع ان هذه القصة الغرامية بين ابن زيدون لا تتجاوز فى عملي أكثر من الخمس ، لكن البعد السياسى والبعد الانسانى والبعد الحضارى والبعد الدينى كانت هى المحاور الأساسية التى يتحرك عليها العمل أى أنها كانت بمثابة أوتار أعزف عليها اللحن كله ، بحيث انه بعد سقوط الأندلس وجدت نفسى أكتب ثلاثة مشاهد ويتقابل البطلان ويقول لها ابن زيدون « للزمن عدنا وعاد لنا الزمان » وكان يمكن أن يقول لها البلد ضاعت ، والبلد ضاعت بالفعل ، ولكن كان من الضروري أن أغير نهاية المسرحية . وفعلا أنشأت مشهدا لمقابلتهما ، وهو المشهد الذى تتضح فيه حييانه ولادة . وانهيت المسرحية على أساس ان هذه هى قمة المأساة التى تمهد لسقوط الأندلس أو كرمز للسقوط عموما .

س : ننتقل الآن الى جماليات العمل الفنى ، نأخذ مثلا تشكيل الصور والرموز والاستعارات ، وكيف تعاملت مع هذه الجوانب فى العمل المسرحى ؟

ج : لقد كنت حريصا على أن ألتزم بتشكيل العمل وفقا للقواعد الشعرية الخاصة بى ولم أقبل أن يعاد تشكيلى من أجل تجربة جديدة . لهذا شكلت العمل على أساس مقاييسى ويمكن ايجاز هذه المقاييس فى سهولة الحوار ، وهذا هو نفس ما ألتزم به فى شعري ، وان كان الرمز قد جاء أكثر بروزا فى العمل المسرحى . كذلك كان من المهم أن تتشكل الفكرة لتعمل كبعد تأثيرى فى المتلقى ، واذا كان ذلك مطلوباً فى القصيدة فهو مطلوب بشكل أكبر فى المسرحية أى ان شعر المسرحية حمل سمات شعر القصيدة عندى ولم يأت مخالفا لما ألتزم به وأعمل فى اطاره .

س : هل تستطيع القول انك كنت تلجأ الى الوسائل التى تزيح بها من طريقك أى عقبات وأنت منطلق فى كتابة الحوار وفقا لمقاييسك ؟

ج : أريد أن أقرر اننى أجيد مجموعة من البحور ، وقد استخدمت فى المسرحية ستة بحور . ولقد كانت نقلات البحور ذات هدف نفسى وتأثيرى ، ربما هناك شعراء كتبوا مسرحيات على بحر واحد ، ومنهم من أثبت ذلك صلاح عبه الصبور كتب مسافر ليل على بحر واحد ، ولكننى وجدت أنسب لطبيعة العمل ونقلاته وأنسب أيضا لامكانياتى أن استخدم ستة بحور جاءت لتشكيل العمل حسب ظروف الحوار ، وقد كانت هذه وسيلتى لكى أسيطر على العمل ، ولكنى أكون العمل حسب المقتضيات النفسية للشخصيات ، يعنى مثلا فى المواقف العاطفية استخدمت البحور الهادئة . موقف معقد جدا ، استخدمت فيه بحرا معينا وفى موضع سريع كلمة واحدة أو شطرة يقولها البطل ، وترد عليه البطلة بشطرة أخرى . والتجزئ هنا له هدف ويخدم السياق . مثلا :

— زهراء

— هات الكاس

— كأسان

— لا قد غاب كاس

وهذا بيت واحد ، ولكن الحوار كان بين ثلاثة أشخاص . وليسست البحور كلها ما يمكن أن تسعف على ذلك ، فأنا استخدم البحر الذى يكون أكثر قربا من توضيح الفكرة ومن خدمة الحوار :

س : اذن فهل كان المشهد كله يكتب من بحر واحد ؟

ج : لا . . هناك مشاهد استخدمت فيها ثلاثة بحور ، وكان شأنى هنا



شأن العازف الذى يجيد العزف على عدد معين من الآلات ، وفرت  
لنفسى مجموعة الآلات أو المعدات التى أجيد عليها العزف .

س : هبل كانت هناك مواقف ترغب فى استخدام بحور معينة فيها  
واستعصت عليك ؟

ج : لا . البحور التى أجيدها معروفة ، وأنا أطوع البحر ، وأنا أفضل  
البحر الكامل والمتقارب والوافر والرجز وكل بحر من هذه البحور  
له سياقه المفضل .

س : ألا تلاحظ ان هذه البحور قريبة من بعضها ، من حيث سرعة الايقاع ؟

ج : نعم وقد قلت لك اننى أهمل الى البساطة فى الصياغة الحوارية .

س : هل تعتقد ان هناك علاقة بين البحر والايقاع ومزاجك الخاص ؟

ج : طبعاً أنا شخصيتى تلقائية بسيطة ولذا أختار البحور السلسلة  
والانسيابية . وفى رأى ان شخصية الانسان تنعكس فى البحر  
الذى يستخدمه ، أما البحور المعقدة فهى تأتى أيضاً نتيجة تركيبة  
شخصية الشاعر . وتستطيع أن تلاحظ ذلك مثلاً فى أشعار  
عبد الرحمن الشرقاوى ، انه يميل الى المعقد والمركب ، وربما كان  
هذا انعكاساً لطبيعة تكوينه الشخصى .

س : ذكرت ان هناك شخصيات فى المسرحية كانت منفرة ، هل اخترت  
لها بحوراً تناسبها ؟

ج : نعم اخترت لهم ما يتلاءم مع شخصياتهم ويخدم السياق ، وحتى فى  
المزاح فى المشهد الأول تجد اننى استخدمت بحراً أقرب الى الطبل ،  
أقول مثلاً :

« أتيتك كى أهنىء بالوزارة »

وهناك موقف احتدام بين شخصين اختار أيضاً بحراً يناسب  
الصراع .

س : تنتقل الآن الى الصور والتشبيهات والاستعارات ، كيف تتعامل معها  
فى المسرح ؟

ج : هنا تجد فيها أيضاً نفس سمات شعر القصيدة عندى . خذ مثلاً  
ابن زياد فى استنكاره للعلاقة بين ولادة وريع ( الوزير ) يقول  
لها :

الكلب يدخل مسجدا ويبول فيه  
انى لأعجب من حكايتك

انه لم يكن يعرف الحقيقة . وهنا تجسيد للعلاقة المنفرة والدميمة  
والقميئة حتى عملية الخيانة نفسها أرمز لها بدخول الكلب مسجدا ،  
بل ويبول الكلب فى المسجد رمزا للنجاسة وعدم التقبل والتنفير .  
والعمل كله هنا يمضى متساوقا بكل عناصره وحدة واحدة متكاملة .

س : ننتقل الآن الى موقف الممارسة وخبراتك النفسية هل حديثنا عن  
مزاجك الخاص وعاداتك والميسرات والصعوبات التى تواجهها وكيف  
تتخطاها ؟ وأفضل وقت للكتابة ؟

ج : انا يحكمنى الموداى تلك الحالة الوجدانية الخاصة بى ، ويمكن أن  
أعمل فى أى وقت يكون فيه مزاجى معتدلا ومستعدا ، أما اذا لم  
يكن الأمر كذلك فلا أقوى على العمل حتى لو تهيأت جميع الظروف  
الخارجية . وربما كان التزامى هو الذى يغلبنى ، والكتابة تسبب  
لى حالة توتر شديد ولا أكتب الا اذا غلبنى الاحساس والرغبة .

س : وعلاقتك بالآخرين أثناء العمل - الأسرة - والأصدقاء ؟

ج : علاقتى بالآخرين علاقة عادية ، وحين أبدأ يدرك الآخرون انشغالى.  
فاكون فى شبه انقطاع عن الآخرين . وأثناء العمل ممكن تحدث  
مقاطعات من جانبى انتقل لعمل ما أو قراءة كتاب أو سماع موسيقى  
أو فك شىء وتركيبه .

س : هل وأنت تعمل تحاول أن تبحث عن معلومات تخدم ما تكتبه .

ج : لا . كل المعلومات تكون أصبحت جاهزة بداخلى ، وأنا أحب أن  
أبدأ مع بداية شهور الشتاء ولذا فانى الآن أحس ان لدى شيئا  
جديدا أريد أن أبدأ فيه شىء كبير ربما مسرحية جديدة .

س : لقد بدأت تكتب الشعر من مدة طويلة ولكنك لم تبدأ تكتب مسرحا  
الا متأخرا لماذا ؟

ج : ربما لاننى كنت أريد أن أصل الى مستوى أدبى معين قبل أن أخوض.  
تجربة الشعر المسرحى لاحساسى بأن هذا اللون من الشعر يحتاج  
من كاتبه الى أن يكون له رصيد من الخبرة لا بأس به ، كنت أنتظر  
أن أستكمل أدواتى الفنية بحيث أكون قادرا على معالجة هذا العمل  
الذى يختلف عن القصيدة ، والذى وصل الى ٢٠٠٠ بيت .

س : هل تضع فى اعتبارك وأنت تكتب رأى الآخرين ، أصدقاء مثلا أو رأى المشاهدين ؟

ج : لا . .

س : هل أعطيته لأحد ليقراه قبل أن ترسله للطبعة .

ج : نعم هناك عدد من الأصدقاء من أساتذة المسرح والنقاد قرأوا المسرحية كل منهم على حدة ، وبعضهم من المتخصصين فى العروض ، وأعطونى رأيهم بعد العمل ما كتب . وحقيقة أريد أن أقول اننى بدأت العمل بجرأة ودون أن أشغل نفسى كثيرا بحرفية المسرح - وبعد أن كتبت وبدأت أدخل عليه ما أرى انه اضافات جمالية لاننى لم أبه بالقواعد والتكنيك . كان من الممكن ألا أحقق شيئا له قيمة . حتى بالنسبة للاعداد للمسرح لا يشغلنى ذلك . هذه مهمة المخرج ، وإن كنت قد وضعت رؤيتى الخاصة فعلا ، عندما أردت فى نهاية المسرحية أن أرمز الى نهاية الاسلام فى الأندلس بالمؤذن وهو يقول : « الله أكبر الله أكبر لن تغيب » ومع ذلك يختفى تدريجيا صوت المؤذن - ويرتفع صوت أجراس الكنائس .

س : هل ستمثل على المسرح ؟

ج : نعم -

س : هل كنت واضعا ممثلا معينا فى الاعتبار وأنت تكتبها ؟

ج : نعم -

س : وهل كان هذا يساعذك فى رسم الشخصية وأنت تكتب ؟

ج : ، الشئ الأساسى هو طبيعة الشخصية ودرجة نضوجها ، فولادة مثلا فى المسرحية سيادة ناضجة عندها خبرة حياة ، عكس ابن زيدون الذى بدأ طائشا ثم نضج فى النهاية ، على الرغم من أنهما فى الواقع من نفس السن تقريبا ، ولكن كان لى هدف مبط وجود فرق فى السن بينهما - -

س : هل وضعت فى اعتبارك المؤثرات المسرحية وأنت تكتب وما يمكن أن تؤديه من خلع لتجسيد النص على المسرح ؟

ج : لا . . أنا أترك ذلك للمخرج وأقدم له الارشادات مكتوبة بقدر المستطاع . عندك مثلا الحارس وهو نائم طول الوقت . وقد وضعته

هكذا لكي يخفف من وطأة المشاهد القاتمة . لقد رسمت شخصية  
هذا الحارس بهذا الشكل الكوميدي كإضافة. تساعد المخرج فحسب.  
على المرونة في المعالجة . أما الارشادات الفنية فأعتقد أن المخرج  
والفنيين الآخرين أكثر فهما لها .

## ● لقاء

### مع الشاعر / شوقي خميس \*

س : نود أن نأخذ فكرة عامة عن بداياتك مع كتابة الشعر متى كانت ؟ وكيف ؟ وما هي دوافع المحاولات الشعرية الأولى عندك ؟

ج : بدأت تجربتي مع المسرح الشعري من ١٢ سنة ، أما الشعر عموما فقد بدأت تجربتي معه وأنا بالسنة الثانية من دراستي بالجامعة . ولم يكن في تصويري في صباى الباكر ( ١٥ ، ١٦ ، ١٧ سنة ) انى سوف أكتب شعرا . بل ولم يكن في تخطيطي لحياتي انى سوف أكون شاعرا . فقد كانت هناك قضايا أخرى تستولى على اهتمامى أبرزها قضية الفلسفة وكان حلما أن أكون مفكرا أو فيلسوفا . وقد شغلتنى فى سن ١٤ ، ١٥ قضية الدين . والمهم انى بدأت الشعر أكثر مع سن ١٨ سنة والسبب غير محدد ولا أذكره الآن . فانا لا أدري لماذا أكتب شعرا وانما هناك مجموعة وقائع متراكمة مختلطة أوجدت فى الدافع الى الكتابة قد يكون ذلك لان فى كتابة الشعر نوع من الاتساق والجمال غير المؤلف ومن ثم أشعر ان كتابة الشعر وسيلة لأن أعيش حياة تختلف عما هو عادى ومألوف . لقد حاولت أن أرسم وأن أعزف الموسيقى وأن أمثل وأغنى بالإضافة لارهاصات الشعر عندى فى بواكير حياتى ولكنها محاولات ذهبت ولم يستمر معى سوى الشعر .

إذا فهناك عوامل متعددة هى التى دفعتنى للشعر . وعموما ففى بدء حياتى الشعرية كنت أكتب قصائد ساذجة جدا وكنت أعتقد انها تمثل شيئا هاما ثم حدث ان ذهبت لملهى ب ميدان الجيزة حيث كان يجتمع بعض الأدباء وذهبت لأعرض أعمالى عليهم فنصحونى بأن أقرأ كثيرا ، ولم أجد منهم اهتماما بالعمل بداية فاستفزنى ذلك .

(\*) دار هذا الحوار بمنزل الشاعر شوقي خميس بمنزله ببنييل الروضة يوم ١٥ يناير سنة ١٩٨١ .

واعتبرته نوعا من الاقلال من قيمة عملي . وقادني ذلك الاستفزاز  
لأن أبذل جهدا أكبر في الكتابة والقراءة .

وهناك عنصر قائد في معظم أعمالى - وهو من أهم العناصر التي  
تدفعنى للعمل الفنى وهو ( الغضب ) . فعندما استفز أكون فى  
أحسن حالانى للعمل . حتى فى البداية كنت أكتب شعرا أو أدافع  
عن نفسى وأكتب نقدا أو أدافع عن جيلي ومن ثم كانت مشاركتي  
فى الحركة الأدبية وقتئذ .

مس : هل يمكن أن نعتبر العمل الأدبى عندك ( قصيدة كانت أم مسرحية  
شعرية ) فى حالة الغضب بمثابة تفريغ انفعالى لتلك الحالة ؟

ج : ليس الأمر كذلك ، فحالة الغضب كعملية انفعالية تدفعنى للعمل  
والبحث والاستقصاء واستكمال جوانب النقص فى بنائى المعرفى .  
باعتبار كل ذلك نوعا من الرد على تحد ما . ولكن الغضب والرد  
على تحديات الآخرين وإن كان أظهر دوافعى لنفسى فى بداية عملي  
الشعرى فليس هو الدافع الوحيد ، أما التعاطف والاهتمام بعملى  
يدفعنى أيضا لمزيد من العمل والتجويد وقد كان من حسن حظي  
أن تلاقيت فى الثامنة عشر من عمرى بالأديب الأستاذ حسين  
القبانى الذى احتفى احتفاء كبيرا بأشعارى الأولى ، ثم بأستاذى الكبير  
الدكتور محمد مندور ذلك الأب والمعلم المبدع الذى كان يجد فى  
أعمالى وأعمال زملائى من الشعراء والأدباء - برغم فجاعتها فى ذلك  
الحين - إيقاعا ونبضا وصلته بواقع الحياة قد لا تتوفر فى أعمال  
الكبار ، ومن ثم دافع عن تجربة جيلنا الشعرية ووفر لها شرطا  
أساسيا للتطور والنماء .

أما بالنسبة للمسرح الشعرى فقد بدأت علاقتى به بمسرحية ( الغول  
- لبيتر فايس ) من ترجمة أخى الشاعر الدكتور يسرى خميس ،  
وموضوعها أحداث استعمار وتحرير أنجولا ، وكان عملي ( دراما  
تورجى ) يتلخص فى المشاركة لوضع تصور درامى للمسرحية من  
حيث الشخصيات والموسيقى والغناء الى آخر الوسائل الفنية التى  
تحقق الرؤية المصرية للمسرح الشامل من خلال استخدامها استخداما  
حديثا نهضت به مجموعة فنية تتكون من المخرج أحمد زكى ومؤلف  
الموسيقى المسرحية عبد العظيم عويضة والشاعرين يسرى خميس  
وفؤاد حداد وأنا . ثم انضم الى هذه المجموعة الفنية فيما بعد  
الدكتور صالح رضا الذى ساهم فى تدعيم فلسفة المسرح الشامل  
من خلال التشكيل الجديد .

ثم تبلورت فكرة المسرح الشامل فى ذهنى باعتبار ذلك الذى يصنع بطلا جديدا على المسرح ، وتلك هى الفكرة الكامنة التى عملت من خلالها فى معظم أعمالي - أعنى فكرة وضع بطل جديد على المسرح .  
قد يكون البطل أسطوريا أو ملحميا كما فى الآداب الكلاسيكية أو لا منتميا كما فى الآداب الرومانتيكية أو بورجوازيا عند إيسن أو بروليتاريا كما عند برخت ، أما البطل فى المسرح الشامل فهو المجموعة أو الكتلة التى يستحيل أن تتكلم الا شعرا أو كلاما منغوما فأية مجموعة سواء كانوا بنائين أو صيادين أو جنودا . . . الخ أى مجموعة عندما تتحرك وتتكلم فان كلامها يكون شعرا أو يكون على الأقل كلاما منغوما .

فالبطل فى القرن العشرين هو الجموع ، وقد ظهر هذا البطل فى بعض الأعمال المعاصرة بأفكار ومفاهيم مختلفة وفى مسرحيتى ( سندباد ) نجد ان المجموعة عندما تساند السندباد تجعل منه بطلا حقيقيا وعندما تتخلي عنه يسقط .

س : فى بعض الأعمال المسرحية يكون البطل متفوقا وفرديا مثل أعمال شكسبير . فهل وجود بطل فردى يفضل معه استخدام مسرح نثرى أم شعري ؟ وما هى ضرورة الشعر فى المسرح الجماعى ؟

ج : الأفراد المتفوقون فى مسرحيات شكسبير ليسوا مجرد أفراد وانما نماذج بشرية أى جموع يلخصها الشكل الفردى ، ومن هذه الزاوية فان اللغة الشعرية هى اللغة المناسبة لهاملت وعطيل والملك لير وريتشارد الثالث باعتبار كل منهم نموذجا بشريا .

أما بالنسبة لقضية النثر والشعر فى المسرح فانى أود أن أتناولها بشئ من التفصيل : فالمسرح نشأ منذ البدء شعريا وكان التأليف الأول جماعيا والتمثيل جماعيا كما تمثل فى العروض الديونيزيسية وتعازى الحسين ، ثم فى مسرح الآلام فى العصور الوسطى ، وخروج المسرح من رحم الإبداع الجماعى يحمل لسان الشعر أى لسان الجماعة .  
ثم حدث مع تطور الحياة والفكر أن ابتعد المسرح بالتدريج عن روح الجماعة وفقد بالتدريج لغته الشعرية ، ولكنه ظل يحن حينا عميقا الى جذوره البعيدة ( روح الجماعة ) وفى الكثير من الأعمال المسرحية النثرية الجيدة نلتقى بالشعر المسرحى فى صورة النثر . والحقيقة انه لا فرق بين المسرح النثرى العظيم وبين المسرح الشعري . فعندما يكون النثر جيدا فانه يصل الى مستوى الشعر من حيث التعبير بالصورة ومن حيث الموسيقى الخاصة فالنثر قادر مثل الشعر تماما

فى بعض الأحيان على التعبير بالصورة وعلى خلق موسيقى شديدة  
الخصوبة . ولعل حقيقة الخلاف بين الشعر والنثر فى المسرح هو  
الخلاف بين الفن والفن . فالجهد الذى يطالب به الكاتب المسرحى  
جهد شعرى فى جوهره بصرف النظر عن النتيجة التى يحققها نثرية  
كانت أم شعرية .

س : اذن ما هى ضرورة الشعر فى المسرحية الشعرية ، اذ لم يكن ثمة  
فارق كبير ؟

ج : الكاتب عندما يكتب مسرحية مثلا عن (جمال الدين الآفغانى) ،  
يجد ان ما كتب عنه يملأ خزائن ، هذا فضلا عما يصيبه الكاتب من  
تفاصيل متعلقة بأبعاد شخصية هذا الرجل ، ومع ذلك فعليه أن  
يختار من بين هذا الركام المعرفى الهائل بناء معرفيا يعرض فى  
ساعتين وحتى هنا لا فرق بين ما يكتب نثرا أو شعرا ، أما عن  
الكتابة الشعرية فننقطتان :

الأولى : ان البطل الجديد الذى وجد على المسرح فى حياتنا  
المعاصرة وعلى المسرح المصرى هو الجماعة على الأقل فى أعمالى . .  
حتى كاليجولا عندما أعددتها باعتباره عملا نثريا فلسفيا وجدت أن  
الكومبارس كحاشية الامبراطور لا ينطقون وعندما أنطقتهم فى المعالجة  
الجديدة تولد بشكل ما البطل الجماعى ، هذا البطل من الضرورى  
أن يتكلم شعرا لان هذا هو بالطبع اللسان الجماعى .

الثانية : ان الشعر أكثر قدرة على التعبير عن قضايا الانسان  
الجوهرية ، والعالم الآن تتشابك فيه المصائر لدرجة ان أية نظرة  
جزئية ضيقة سوف تؤدى به للفناء ، فلابد من الرؤية الشاملة  
لمشاكل الانسان والنظرة الشاملة هى مهمة الشعر . والمسرح عندما  
يستخدم الشعر كأداة للتعبير - انما يستخدمه كوسيلة للتعبير عن  
القضايا الانسانية الشاملة . أما النثر فيوقع بنا فى قضايا جزئية  
وتفصيلية وقد تكون تلك جزئيات من المعاناة الانسانية يجب أن  
تواجه ولكن المواجهة تكون أكثر فعالية حينما تتحقق من خلال  
الرؤية الشعرية الشاملة .

والهم : ان المسرح وجد لكى يناقش قضايا الانسان الأساسية  
وقد انجرف المسرح كثيرا ليصبح وسيلة تشغل أوقات الفراغ  
والتسلية . وهو يحاول جاهدا اليوم ليستعيد نفسه من خلال المسرح  
الشعرى .



وأنا أفرق دائما بين شيئين : المسرح الشعري - والشعر في المسرح ، فالشعر في المسرح ممكن أن يتمثل في أغاني مسرحية أو مسرح مكتوبا بلغة تستخدم الصورة أو بلغة منظومة .

أما المسرح الشعري فهو رؤية وليس أداة . رؤية تعرض لموقف جوهري أو شخصية جوهريّة . ومن الممكن أن نملا المسرح بقصائد منظومة ويظل هذا المسرح لا علاقة له بالشعر ، ويكون في أحسن حالاته مسرحيات قراءة للتمارين المدرسية .

أما الشعر المسرحي الحقيقي فهو الشعر الذي يعبر عن رؤية شعرية لواقع معين .

والرؤية الشعرية المسرحية تختلف عن الرؤية الشعرية في القصيدة - ففي القصيدة تستطيع أن تعبر عن رؤيتك على الورق لكي تقرأ أو تلغي ، أما في المسرحية فأنت تكتب كلاما لكي يجسده الممثلون ويشاهده الجمهور فأنت تتخيل قدرات الممثلين ونفسية الجمهور ، وإمكانيات المسرح . فأنت تقود عملية تولد من خلالها المسرحية بما تشمله من جمهور وممثلين ومواقف وإضاءة وشخصيات حتى لو لم تكن على مستوى الوعي إلا أنها تمثل الخيوط الكامنة للبناء المسرحي بالجموع وللمجموع .

س : اذن فالقصيدة أقرؤها وأستمع بها كفرد أما المسرحية فهي رؤية بالجموع وللمجموع فان الكاتب أو الشاعر المسرحي وهو يكتب للمسرح يختلف عما لو كان يكتب قصيدة ، مع انه شخص واحد يقوم بالفعلين . الا أننا نجد ان القصيدة تبدو كما لو كانت صوتا ذاتيا منفردا ، على الأقل في تصوري - فهل هذا صحيح أم انك لك وجهة نظر خاصة . على حين انه في المسرح يكون موضوعيا لانه يقود حركة جماعية حتى لو كان منفردا فانه يكون واحدا أو جزءا من جماعة فما هو تعليقك على ما فهمت من ثنايا كلامك ؟ وهل يتخيل الشاعر في المسرحية الشعرية مشاهد للحياة الواقعية أثناء الكتابة ؟

ج : الشاعر عندما يكتب قصيدة غنائية فانه لا يتخيل جمهورا مسرحيا وحتى الشعراء في عكاظ كانوا يتخيلون جمهورا ولكنه ليس جمهور المسرح . وأنت عندما تكتب الشعر المسرحي لتخاطب به جمهور المشاهدين فان هذا يشكل وسائطك في التعبير . وقد يحدث خطأ في التخيل تجاه الجمهور فمن الممكن أن يكتب كاتب تراجيدي مسرحية لجمهور يتخيله بمواصفات معينة فلا تعجب الجمهور ويكون

ورد فعله مناقضا تماما لتصور الشاعر اذن فهو لا يتخيل الجمهور فقط بل ويتحمس له بطبيعة العلاقات الديالكتيكية بينه وبين الجمهور والمهم ان المسرحية لا تكتمل الا بالجمهور . على حين ان القصيدة يمكن اكتمالها بدون جمهور .

أما عن الذاتية والموضوعية في شعر القصيدة والشعر المسرحي فلا يصح القول بان هذا يتميز بالذاتية وذاك بالموضوعية . فشعر القصيدة قد يكون ذاتيا الى أقصى حد وقد يكون موضوعيا مثله في ذلك مثل الشعر المسرحي . وفوق ذلك فانه يجب استعمال هذه المصطلحات بحذر شديد . فالشعر ذاتي بالضرورة ، ومحصلة اجتماعية لواقع ما بالضرورة وهو في أقصى حالات عزله عن الواقع قد يمثل رأيا شديدا الأهمية بالنسبة لمجتمعه وعصره والنظرة الدقيقة هي التي تميز النسب بين العنصر الذاتي والعنصر الموضوعي الذي يحتويه كل عمل فني قصيدة كانت أو مسرحية . أما الخلاف الأساسي بين القصيدة والمسرحية فهو ان القصيدة تعبر بالصوت المنفرد عن القرد والجماعة معا ( الجماعة الداخلة في تكوين فردية الشاعر ) والقصيدة تخاطب عادة المجتمع كأفراد ، أما المسرحية فهي تعبر بالجموع (الممثلين والفنانين والفنيين مضافا اليهم الشعراء) وتخاطب الجموع ومن ثم يكون لكل منهما بناء الموضوعي المتميز بجمالياته الخاصة .

س : هذا من حيث الموضوعية . فماذا عن الفروق في الأداء أو من حيث التنفيذ للعمل المسرحي الشعري والقصيدة وأنت تكتب اللونين وقد عايشيت الخبرتين ، فما هي الخصائص والتفاصيل التي تميز كل مشهد من المشهدين ؟ بمعنى ما الذي يميز لحظة كتابة كلا العاملين من حيث اتصالاتك مع الشخصيات وحركة العمل في القصيدة والمسرحية . أم ليس هناك فرق ؟

ج : في القصيدة أكون أكثر تركيزا على نفسي ، أما في المسرحية فان عيني تكون مركزة على العالم أكثر . فالمسرحية تستغرق مساحة أكبر في العادة من القصيدة ولانها تعبر من خلال الشخصيات فانك تظل مهددا بأن تسرق الشخصية وتذهب بك بعيدا عن العمل . يجب في المسرح أن أكون عقليا وأكثر وعيا .

والقصيدة أيضا تختلف في لون وطريقة الكتابة والفنون تتشابه ولكن هذا التشابه لا يعني ان الأنواع تختلط ببعضها لانه من السهل من ناحية الشكل الخارجى أن تكتب المسرحية في شكل

قصيدة كما في المونودراما ، حيث تتكثف المسرحية فيما يشبه القصيدة . ومن الممكن أن تكتب القصيدة في شكل حوار مسرحي ، ومع ذلك تظل المسرحية مسرحية والقصيدة قصيدة . ويمكن اكتشاف ذلك في كل منهما ومن القراءة الأولى .

كذلك فإن هناك وجها تاريخيا بالنسبة للفرق بين المسرحية الشعرية والقصيدة ، وأنا أعني المسرح العربي والقصيدة العربية . فالقصيدة العربية تقاليد تجربة لمئات السنين ، أما المسرح العربي فليست له تقاليد قد تكون هناك بذور للدراما موجودة في الملاحم الشعبية وفي قصص العرب وفي الكتب الكبيرة كالأغاني والعقد الفريد . قد توجد مثل هذه الحوادث وأشعار المعلقات والقصص وما لها من أصول درامية غزيرة ولكن لا يوجد تراث مسرحي . وهنا نقطة فارقة . فالشاعر العربي وهو يكتب القصيدة يستفيد من هذا التراث سواء عن طريق الاستسلام له أو الحوار معه . أو التمرد عليه وسوف يستفيد منه أيا كان موقفه .

أما الشاعر المسرحي العربي فهو هنا يواجه أزمة لأنه لا يستند لتراث مسرحي قد يكون لديه تراث من العناصر الدرامية التي لم تدرس بكفاية حتى الآن كالملاحم الشعبية واعتماده على هذه العناصر يكون من خلال مجهوداته الخاصة وليس من خلال وضع متحضر ، ان على المبدع عندنا أن يدرس ويبحث ويكتب ويؤلف . وهي عملية صعبة لا يتعرض لها الشاعر في أوروبا . فالتراث في أوروبا مدروس ومعد اعدادا جيدا .

وبوجه عام يعاني الشاعر المسرحي عندنا من فقر في الأدوات عند كتابة المسرحية الشعرية .

س : عندما كتبت السبندباد كيف طرأت أفكارها عليك وكيف تطورت تاريخيا معك ؟

ج : كانت نيتي منذ التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية ( قسم النقد ) أن أكتب عن العناصر الدرامية في الملاحم الشعبية . لكن أستاذي الدكتور مندور زفّض الفكرة وقال انه من الأفضل أن أكتب عن المسرح لان الملاحم الشعبية ليست مسرحا .

وكان رأيي في ذلك الوقت ان العنصر الدرامي للملاحم قد يعطى مسرحنا الوجه القومي وما زلت حتى الآن أعمل في هذا المجال حتى لا تكون مجرد نقلة عن المسرح الأوروبي وليست لنا جذور قومية أصيلة .

وكان حلمي وأنا أكتب سنديباد أن أقول بأن تراثنا يمكن أن  
نعتبر من خلاله عن كبرياء الانسان وحرية وهذا أفضل من التستر  
وراء أفتنة من تراث اليونان .

كنت أشعر وما زلت - أننا في مرحلة تكوين مسرحنا القومي -  
وجدت في الصياغة المصرية لقصة السنديباد في الف ليلة وليلة  
مادة ملهمة لأفكار ومواقف مؤثرة تأثيرا عظيما ، وكان حلمي وأنا  
أنفعل مع هذا الجزء من تراثنا أن أصوغ عملا مسرحيا ذا قيمة  
فكرية وتأثيرية عالية وأن أصل به الى أكبر قدر من الناس متخطيا  
الوهم الشائع عن ابتعاد الشعر العربي عن الوجدان العام . وما ان  
بدأت الكتابة حتى شعرت انني نسيت القصة الأصلية فلم يبق  
منها في نفسي غير المعاني وأثر الجمال الفني وقدرة الفنان المجهول  
على خلق الرموز الرائعة ، وكتبت المسرحية الشعرية ( سنديباد )  
فاذا به يتحول من ذلك المغامر الخالد العظيم الى باحث عن الحقيقة  
ومدافع عن حرية الانسان ، واتسم العمل المسرحي دون أن أقصد  
بقدر كبير من التجريد ، فلم يعده ذلك عن الجمهور وانما اقترب  
به من نفوسهم وحقق نجاحا ملحوظا وقد قمت بكتابة هذه المسرحية  
ثلاث أو أربع مرات وظللت أضيف وأحذف منها حتى قبل عرضها  
الأول بيومين وكان التغيير يتم على أساس تصوري للتعبير الأكثر  
تأثيرا في موقف ما أو الأكثر خفة ظل في موقف آخر أو الأكثر  
غنائية في موقف ثالث يتطلب الغناء .

س : هل تختلط الكتابة عندك بظروف الأداء التمثيلي أو العمل على  
المسرح ؟

ج : ما من كاتب مسرحي يمكنه أن يعيش بعيدا عن المسرح ، فلابد أن  
يتم حوار معاشية بين الكاتب والمسرح ومن خلال هذه المعاشية يعاد  
ترتيب المسرحية بمعنى أن يجرى المؤلف كل التعديلات الممكنة  
لايضاح العمل ، كان يحذف مثلا الاستطرادات التي تعطل الحركة  
الدرامية . فالعمل المسرحي يكتمل من خلال البروفات والعمل على  
المسرح وهذه عملية طبيعية تتمثل في علاقة حقيقية بين الكاتب  
والمسرح .

س : لماذا لم تكتب سنديباد نثرا ؟

ج : عند أول كتابه لسنديباد لم يكن قد نضج في ذهني المفهوم الذي  
يربط المسرح الشعري المعاصر بالجموع أو الكتلة البشرية كبطل

جديد ورئيسي ومع ذلك وجدت ان الشعر هو الأنسب للتعبير عن مادة المسرحية التي تمزج المنطق الانساني بالخيال الأسطوري والتي تحتوى على شخوص ذات أبعاد رمزية محقة بما فيها شخوص المجاميع من الرجال والنساء والأطفال فهو مجرد احساس بضرورة الشعر كأداة للتعبير في سندات واحساس في نفس الوقت باستحالة التعبير عما أحسست به وفكرت فيه هذا الوقت الاشعرا .

س : هل يمكن أن نقول اذن ان القضية هي التي تحدد ضرورة كتابتها شعرا ؟

ج : القول بأن القضية هي التي تحدد الأداة المناسبة للتعبير عنها قول معقول ، ولكن الأدق هو رؤية الكاتب - فالقضية في حد ذاتها يمكن أن تكتب نثرا من خلال الرؤية النثرية ويمكن أن تكتب شعرا من خلال رؤية شعرية تشمل الأشخاص والمواقف والمكان والحركة المسرحية .

س : وأنت تكتب السندات كيف توصلت الى الشكل المسرحي ؟

ج : قبل كتابة سندات للمرة الأخيرة ( النص الذي تم عرضه على المسرح ) شاركت في تجربة ( القول ) وقدم من خلال هذه التجربة المسرح الشامل لأول مرة على المسرح المصري واستقبله الجمهور استقبالا طيبا جدا . لذلك عند كتابة سندات للمرة الأخيرة لم أكن أنطلق من تصورات نظرية وإنما من تجربة تحققت بالفعل ، وبالإضافة الى ذلك فقد كان حلمنا المشترك أنا والمخرج الأستاذ أحمد زكي وكاتب المؤلف الموسيقي والألحان عبد العظيم عويضة ومصمم الديكور والأزياء الدكتور صالح رضا وكل من شارك في سندات من ممثلين وفنيين وراقصين كان حلمنا أن نقدم تجربة مسرحية صميعة بعد أن قدمنا التجربة الأولى التي ارتكزت على عمل الشاعر الألماني وكان هناك اختلاف هام في اللغة علينا أن نطوعه بحيث لا نفقد شعبية هذا المسرح - فالمسرحية الأولى كتبت بالشعر العامي من صياغة الشاعر فؤاد حداد . أما تجربتنا الثانية فقد كتبت بالشعر العربي ، وهو أقل شعبية بالطبع ، ويحتاج الى جهد كبير لتوصيله الى وجدان الناس دون أن نفقد شيئا من شعبيتنا . وهذا ما حدث بالفعل ، فقد نجحت سندات لتفتح الطريق على مصراعيه لذلك الشكل المسرحي الجديد ( المسرح الشامل ) وقد خضنا بعد ذلك تجارب أخرى لنؤكد اتجاهنا الفني ونقدم ما نؤمن بأنه الأجل والأفعل للناس فمع المخرج الأستاذ نبيل الألفي قمت بتقديم عملي من

التراث العالمى أحدهما للشاعر الكلاسيكى ( ابن جونسون ) عن مسرحية ( فولبدن ) وهى كوميدىا شعرية تتناول بالنقد بعض العيوب الاجتماعية من خلال نماذج بشرية فردية ولم يكن فى تصور أحد أن مثل هذه المسرحية يمكن أن تخرج فى اطار المسرح الشامل ولكن فى اعدادى لها توصلت الى فكرة تطوير حاشية بطل المسرحية لتخلق منها بطلنا الجديد ( الجموع ) ثم فانه من خلال تحاور هذا البطل الجديد مع أبطال العمل الأصليين الكلاسيك ومن خلال الفهم المبدع للمخرج الكبير نبيل الألفى توصلنا الى تقديم كوميدىا جديدة فى اطار المسرح الشامل . وأما التجربة الثانية مع نفس المخرج الأستاذ نبيل الألفى فكانت اعدادا عن نص معاصر للكبير كامى وهو ( كاليجولا ) والاعداد هنا ليس مجرد تحوير جزئى للأصل وانما يكاد يكون رؤية جديدة من زاويتى الكتابة والعرض وقد هدم البعض ممن لا يستطيعون أن يروا الأشياء الا من جانب واحد ان مخرج كاليجولا كامى عليهم فى اطار المسرح الشامل ، ولكننا اعتبرناها خطوة جديدة على طريق ذلك الاتجاه المسرحى الكبير ثم بعد ذلك قدمت تجربة من تأليفى متخذة شكل المسرح التسجيلى عن الثورة العربية قام باخراجها مخرج شاب من الذين اقتنعوا بذلك الشكل المسرحى الجديد وهو الأستاذ عبد الغفار عوده وألف الموسيقى والألحان عبد العظيم عويضة ، وكانت الخطوة التالية بعد سندات لتأكيد التجربة المصرية الصحيحة وعطائها الخاص فى اللون والأدوات والملاعب وظللت أعمل فى الخطتين : الرؤية الجديدة لمختارات من الأعمال العالمية الممكن أن تتبادل حوارا خصبا مع المشاهد المصرى ، والرؤية المصرية تأليفا وعرضا لأعمال ذات أهمية قومية . فأعددت بالشعر العامى مسرحية ( مجانين ماراصاد ) التى تؤرخ للثورة الفرنسية وتطرح قضية الحوار بين الوسائل المتعددة للنهوض بأمة من الأمم ، ثم كتبت مسرحية ( الشيبية ) لأطرح فيها قضية صراع العقل ضد الخرافة فى دول العالم الثالث من خلال الرؤية العقلية لمختارات من أساطير العالم فى اطار حدودة شعبية مركزة على مفهوم المسرح الشامل .

س : هل هناك صعوبات معينة بصدد الأداء الشعرى بحيث يعجز عن التعبير عن مواقف معينة ؟

ج : يواجه الشاعر خصوصا شاعر القصصى صعوبات كثيرة ، فالقصصى تخلق وحدة لسيح قوية فى العمل المسرحى ، وعلى الشاعر الدرامى أن يحقق التنوع والصراع داخل هذه الوحدة ، ويختلف عن ذلك

شاعر العامية وكاتب المسرح النثرى لانه يمكن التعرف على نحو  
أسهل على الأبعاد الثقافية والاجتماعية والنفسية للشخصيات من  
خلال النطق العامي .

والمشكلة في الشعر المسرحي ان نجاحه يكون بقدر كونه شعبيا  
وليس المهم أن يكتب بالعامية أو الفصحى ، فالمهم أن يصل الى  
الناس وألا يكون حاجزا بيني وبين الجمهور . يجب أن يكون الشعر  
المسرحي بسيطا بقدر الامكان فهو على عكس القصيدة التي يمكن  
تأملها واعادة قراءتها فالجملة المسرحية تلقى مرة واحدة ولا توجد  
فرصة لدى المشاهد للتأمل والاعادة ولا مجال في الشعر المسرحي  
للمحذقة والتركيب المعقد . يجب أن تكون الجملة الشعرية بسيطة  
واضحة على المسرح . وهناك مشكلة التلوين ( لون الشخصية )  
أنا أريد أن أخلق بالفصحى حوارا بعيدا عن سوقية اللغة ، وهذا  
ليس مستحيلا ، ولكن لا توجد وصفة جاهزة للوصول اليه فكل  
شاعر مسرحي يصل الى ذلك التلوين بأسلوبه الخاص ، وأنا أصل  
أحيانا الى تلوين الشخصيات باستخدام جمل شعرية قصيرة تسمح  
للممثل بحركة وتعبير أفضل ، وأحيانا أبحث عن مفردات عربية  
تعطي الشخصية اللون الذي أريد ، وأحيانا أجد انه لا مفر من  
استخدام مفردات عامية ، وكل شخصية من الشخصيات تدفعني  
لأن أبحث لها عن حلول حتى تتميز بلونها المتفرد . وليس ذلك  
قاصرا على الفصحى . ففي الشعر المسرحي العامي أيضا يواجه  
الشاعر مشكلة تعدد مستويات التعبير عند الشخصيات ونوعية  
الشعر المناسب للموقف الدرامي أو الموقف الخطابي أو الموقف  
الغنائي أو الموقف التأمل أو الموقف الحركي الى آخره . وفي مسرحية  
( مجانين ماراصاد ) واجهت هذه المشكلة ، مشكلة تفاوت التغيير  
بين حدين في أحدهما يقف المفكر الثائر والفيلسوف وفي الحد الآخر  
يقف الدهماء والمجانين ولكي يظل الفرق بين الشعر العامي والشعر  
الفصيح في المسرح . ان اللغة في الشعر العامي لا تستند الى تراث  
مدروس ، بينما هي في الشعر الفصيح تستند الى تقاليد الشعر  
العربي العريقة .

س : بما الذي يحدد طول الفقرة أو المونولوج أثناء الحوار . هل يكون ذلك  
محكوما بالصنعة ؟ أم التداعي ؟ أم يتم وفقا لأساس آخر ؟

ج : في حياتنا العادية الناس هم الذين يصنعون الكلمات ، أما في المسرح  
فالكلمات هي التي تصنع الشخصية ويخرج ذلك فئبي كلام عن  
المسرح لا قيمة له ، والجملة الشعرية على المسرح يحددها الموقف

الدرامي الذي يتكون من صراع الشخصيات . فإذا كان الموقف موقف مفاجأة ربما تكفى جملة قصيرة جدا لحدث أكبر أثر ممكن ، وإذا كان الموقف موقف اقناع سوف يحتاج الشاعر بالتأكيد الى عدد كبير من الجمل لتحقيق ذلك الاقناع .

س : عندما حاولت أن تكتف مسرحية من ١٠٠٠ سطر شعري الى ٢٠٠٠ ( الثورة العرابية ) ما هو وقع مشهد الحذف بالنسبة لك ؟

ج : أحيانا أشعر بالخزي ربما للقيمة الذاتية للجزء المحذوف ، وأحيانا أشعر بالارتياح لأن الحذف يضيف على العمل مزيدا من الوضوح . ورغم أن الشكل المسرحي بالنسبة لي حلم لا يتجدد الا من خلال العمل ( الكتابة ) ثم العرض ، فيحكمنى فى عملية الحذف عاملان : أولهما : هدف المسرحية . والثانى : امكانيات المسرح .

س : ألا توجد مشكلات أو معوقات تعوق حركتك أثناء الحذف والاضافة فى صميم بناء العمل ؟

ج : المعوقات هى أنه يكاد يكون مستحيلا منذ البداية أن أعرف ان كان ما أقدم عليه من حذف أو اضافة هو الأفضل أو الأسوأ بالنسبة لعملى ، وتزداد الصعوبة عندما تأتى فكرة الحذف أو الاضافة من الخارج أقصد مطالب الرقابة على المصنفات وليس رأى الفنانين من الزملاء الذين أطلب رأيهم ، كما تزداد الصعوبة أيضا عندما أجد ضرورة الحذف والاضافة بعد اكتمال العمل .

س : عندما تكتب هل يكون خيالك مع الكلام ؟ أو الشخصيات ؟ أو وقع الحياة العامة ؟ أو خشبة المسرح ؟

ج : الحقيقة ان خيالى لا يكون مركزا على عنصر بذاته بل يتردد بين كل ما ذكرت من عناصر ، وأحيانا أركز على العمل نفسه فيكون بالنسبة لي هو عالمى الحقيقى ، وكل ما عداه ثانوى وأحيانا يكون عالمى الحقيقى هو المسرح أو الناس ، وأحيانا تكون الكلمات أو الشخصية هى موضع تركيزى .

س : اذا تذكرت مراحل اعداد المسرحية ومعايشتك لها وأنت تعمل فيها هل مررت بألوان معينة من الخبرات - وما هى أنواع الخبرات الوجدانية التى مررت بها وهل لها ترتيب معين ؟

ج : بالنسبة لي تختلط المعاناة مع الاستمتاع والرضا فى كل مرحلة من مراحل العمل . فالاستمتاع عندى ينبثق من المعاناة لتتبعه معاناة



جديدة ثم استمتاع جديد وهكذا فى المرحلة الأولى من كتابة العمل وأثناء التشكيل وفى الجزء الأخير منه .

س : ما الذى يتحكم فى طول العمل المسرحى عندك ومتى تشعر أنك سوف تنهى العمل هل هو العرض المسرحى أم ماذا ؟

ج : ما يحدد طول العمل عندى :

١ - القضية نفسها . أشعر ان القضية انتهت فلا داعى لاستمرار المرافعة .

٢ - ظروف المسرح كعنصر خارجى . أحيانا أشعر أن القضية تنتهى ولكن لابد أن أنهيها فى ساعتين . ومن ثم أقوم بعملية تكثيف لسياق المسرحية ، فالجمهور له سيكولوجية معينة والمسرح له طاقته ، ولابد من مواءمة طول المسرحية مع هذه السيكولوجية وتلك الطاقة ولابد هنا من إعادة الصياغة .

س : عندما تشرع فى كتابة مسرحية - أى خلال التنفيذ - ما هى المحاور أو العناصر أو الأبعاد التى تضبط من خلالها عملية بناء المسرحية ؟

ج : أربعة محاور أضبط من خلالها عملية البناء المسرحى :

١ - الرؤية العقلية لما تمت كتابته فبعد كل عملية اندماج أخرج بنفسى بعيدا عن العمل لأنظر الى ما كتبت على ضوء العمل .

٢ - الحدود أو القضية التى تطرحها المسرحية تحدد لى ما هو ضرورى وما هو زائد وما هو ناقص ينبغى استكمالها فيما كتب .

٣ - تكوين وتطور الشخصيات المسرحية فكل ما يساهم فى تقوية التكوين للشخصية أو تطويرها يساعدنى فى عملية البناء والعكس صحيح .

٤ - العلاقات بين الجزء والكل فى المسرحية ، فكل ما يدعم الشكل العام يصبح محل اهتمامى فى البناء وبالتالى فإن النظرة الكلية تساعدنى على اختيار الكلمات والمواقف .

س : فى بعض المواضع تحدث اشتراقات وفى مواضع أخرى لا يحدث

اشراق به هل هناك مسائل محببة فى العمل نفسه أو خارجه خاصة بك تتحكم فى ذلك ؟

ج : الواقع أن هذه الأمور مجتمعة تتحكم فى لحظات الاشراق • والاكتئاب عندى والاشراق أيضا عموما يأتيان بشكل تلقائى •

س : هل يقابل مواقف الاشراق مواقف أخرى يمكن أن توصف بالانغلاق؟

ج : الفن بالنسبة لى كما أكتبه وكما أتمناه وأستمع به اشراق ، مهما كان موضوعه • فحتى الكلمة قد تكون اشراقا فى الدراما • أما الانغلاق الذى يحدث لى فمعناه الوحيد أن أتوقف عن الكتابة •

س : على مدى العمل كله هل يحدث هذا بايقاع معين أم المسألة عشوائية : أعنى مسألة الانفتاح والانغلاق ؟

ج : ما دمت أستمع فى العمل لأشعر بالاشراق وعندما أتوقف أشعر بالانغلاق وأحيانا أواصل العمل أملا فى لحظات اشراق تالية •

س : وأنت تكتب تسلم بأن الكاتب المسرحى يعمل من خلال المسرح كيف يحدث ذلك ؟

ج : تأتى أولا فكرة المسرحية وهى عندى غالبا ما تكون مرتبطة بقضية عامة تشغلنى فى الحياة والفن كقضية أن يكون للمسرح المصرى شخصيته القومية المتميزة والأصيلة ، من خلال ربطه بالجذور الدرامية فى تاريخنا الثقافى ولذلك تركزت أعمالى حتى الآن على المادة المستوحاة من التراث الشعبى والتاريخ والأسطورة ، وذلك بالطبع لا يمنع من اتخاذ الواقع المعاش مادة للكتابة فى المسرح الشعبى ، ما دام المؤلف قادرا على لمس ذلك الواقع لمسا عميقا لا يتوقف عند سطوحه وإنما يغوص فى جذوره التاريخية والأسطورية والشعبية فهى بالتأكيد موجودة به على نحو أو آخر وبعد أن تأتى الفكرة أبدأ فى مرحلة الدراسة والبحث عن كل ما يدعم فكرة المسرحية فى الكتب والحياة • وفى خلال هذه المرحلة تبدأ شخصيات المسرحية فى الظهور واحدا تلو الآخر حتى تكتمل شخصيات العمل قبل أى شئ آخر فى المسرحية ومن خلال فكرة المسرحية والشخصيات التى أتخيلها فى مواقف متعددة أصل الى نسج القصة المسرحية • وأثناء تفكيرى فى الشخصيات والمواقف أفكر فى المسرح والممثلين كما انه أثناء تفكيرى فى القصة المسرحية أفكر فى وسائط العرض الممكنة ، ثم بعد ذلك كله أبدأ عملية

الكتابة • ثم أنظر الى ما كتبت ، فاذا وجدته جيدا أواصل الكتابة ، وربما تكون النتيجة مسرحية جديدة • وقد أتوقف لأبدأ من جديد وقد أكتشف من خلال ما كتبت أنه الموضوع برمته لا يستحق مواصلة العناء ، وعلى ذلك فإن عملية التأليف المسرحي عندي تنقسم الى مرحلتين سابقتين على البروفات والعرض •

ويمكن اعتبار البروفات مرحلة ثالثة تتم فيها بعض التعديلات في النص حتى أصل الى صورته النهائية •

أما المرحلة الأولى فهي أطول المراحل ، ربما تمتد لسنوات وسنوات ، وأما المرحلة الثانية ، مرحلة الكتابة ، فتطول أو تقصر وفقا لحجم القضية التي أتناولها ولكنها في كل الأحوال قصيرة نسبيا • وأما المرحلة الثالثة فهي بالطبع لا تتعدى الوقت اللازم من بدء البروفات حتى العرض الأول •



## ● لقاء

### منع الشاعر/فتحي سعيد \*

س : هل تذكر كيف دخلت في التجربة الشعرية ؟

ج : أنا أذكر بداية التجربة الشعرية من ناحية الكتابة - إذا كنت تقصد - التجربة الأولى كانت وأنا في الثالثة الابتدائية : وقبلها كان يوجد نوع من المناخ الشعري ساعد على تهيئة التجربة ، حيث كنت أسمع كثيرا عن الشعر العربي في حديث أبي وأعمامى عندما كنا نلتقى ، فكانوا يستشهدون بأبيات مثل التي في ديوان الحماسة فقد كانوا يحفظونه ، وكانوا عربا بطبيعتهم على السليقة ، وكانت هذه الأبيات تدخل في نفسى دون احساس بمعناها .

وأذكر مثلا : وأن الذى يبنى وبين أبى : وبين بنى عمى لمختلف جلدًا . . أمثلة أذكرها الى الآن من هذا القبيل . وبعد ذلك حفظت شعر والدى ، لأنه كان من علماء الأزهر وأستاذًا للغة العربية ، فعودنى منذ الصغر أن ألقى قصائده بالتيابة عنه ، فكانت تكتب لى بخط جيد وكبير وتشكل ، ومن ثم فقد أفادنى كثيرا فى تهيئة التجربة الشعرية عندى ، رغم أنى كنت أصطلم بنصوص المدرسة التى كنا ندرسها .

وعندما كنت أقول الشعر ، ويقدموننى ( الطالب فتحي سعيد بالثالثة الابتدائية يقرأ قصيدة من نظم والده وكانوا يحيوننى ) كنت أحس أنى أنا الذى أريد أن أقول القصيدة الخاصة بى لأريد أن أقول قصيدة أحد آخر . وأذكر اننى جلست أقرأ فى ديوان لشاعر مجهول اسمه ( ابن محمود ) من الفيوم ، وأعجبتنى قصيدة من شعره ، فقلت ان هذا شاعر غير معروف وأنا سأقلد القصيدة ،

(\*) دار هذا الحوار بمنزل الشاعر فتحي سعيد بمدينة القاهرة يومى ١٥ ، ٢٠

نولمبر سنة ١٩٨٠ .

وأخيه الديوان وأقرأها وتكون من تأليفى ، وقد كانت هذه أول محاولة وكان اسمها :

يا شرق حان الوقت فانهض لا تنم

أما الى المجد مرفوعا أو الى العدم

وواضح ان المحاولة لطالب فى العاشرة ، انه نسج على منوال قصيدة ، وما زلت أحتفظ بهذا الديوان الى الآن ، رغم ان اسم صاحبه ( المسمى بابن محمود ) مجهول الى أن نصبت تجربتى أكثر فى المرحلة الثانوية ، وذلك خلال مظاهرات ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ومعارك فلسطين ، فبدأت أقول قصائد شعرية للطلبة ، وكانت أشبه بالخطب الحماسية . وفى نفس الوقت كنت أنسجها على نماذج من شعر أبى . الى أن أتيت لى أن أرسل قصائد لمجلة الرسالة فردوا على فى البريد ، ثم قصائد لجريدة الزمان - حيث كان ركن الأدب يشرف عليه الأستاذ محمد الأسمر الشاعر ، كنت أرسل له القصيدة من ١٢ بيتا فينشر منها ثلاثة أبيات أو أربعة ، وكانت قصائد كلها عبادة عن تحية الربيع عندما يأتى ، والحديقة فى الأصيل ، والشجرة التى قابلتها فى الشارع . . . الخ وبدأ النشر يشجعنى ، فى المرحلة الثانوية كان لى نشاط طلابى جيد ، وكانوا يطلقون على لقب « شاعر المدرسة » وخطيب المظاهرات ، واستمر هذا الحال حتى مطلع الخمسينات فألقيت قصائد كثيرة عن الشهداء ومن هذه القصائد والتى كان يحفظها الطلاب قصيدة أقول فيها :

أولئك هم شهداء الوطن

وروح البلاد وريحانها

وما هم بموتى ولكنهم

خلود كما نص قرآنها

وكنت فى الثانية أو الثالثة الثانوية ، وبدأت النشر فى هذه المرحلة . وكنت ألقى الشعر على السجية ولم يكن عندى دراسة عربية كافية للعروض أو الأوزان ، إنما كان يصحح لى أخطائى كلها أبى وأستاذتى فى المدرسة ، وكان أيضا - يفيدنى فى العلة جدى الذى كان أستاذا من دار العلوم ، فوجدت فى مكتبته بعض كتب صغيرة أعاننى على قراءتها . وقد ساعدنى على أن أقرأ لأول مرة باصرار صديق هو خالى ، وكان من طلاب الأزهر المتفتحين جدا وقد مات وهو شاب ، كان صديقى هذا فى أوقات العطلة الصيفية

كلها يرغمنى على حفظ الشعر ، وأبى لم يصنع هذا معى ، حيث حجب عنى الكتب القديمة بحجة أنها كتب صفراء ، وحين كنت أحاول قراءة أحد هذه الكتب القديمة كان يرفض ، حيث كان يقول أنا لا أريدك أن تضعى فى المتون والحواشى ، الى أن ألححت عليه حتى فى الكبر بعد استقرارى كشاعر ، فقلت له رشع لى شيئا من هذه الكتب أقرأها ، قال لى يكفيك الأغاني وأدب الكاتب ، وقال لى لا تبدد وقتك فى البحث فى هذه الكتب وانفتح على الثقافة الغربية .

أما أنى أتعتقد من الشعر نهائيا ، أو انى أتحدى هذه العقدة وأظل شاعرا .

وفى الحقيقة أنا تحديث ، وكتبت بحثا كبيرا قدمته للدكتور محمد حسين أستاذ الشعر بعنوان « عدم ضرورة العروض فى الشعر » فهاله هذا العنوان ، وكنت قد ذكرت فيه أن الشعر أسبق من العروض ، وأن الخليل بن أحمد استن العروض من خلال الشعر ، ورتبها وصنفها وعدد بحورها ، والشاعر ليس فى حاجة اليها . وأرفقت نماذج منشورة من شعري فى عدة جرائد ومجلات مصرية ، فكان استقباله للبحث ليس طيبا ، بل تشكك فى أن هذا الشعر لى ، ولم أياس ، وصممت على أن أثبت قدمى كشاعر ، وأتحدى فشلى فى دراسة اللغة العربية وتحولت الى دراسة الاجتماع والخدمة الاجتماعية ، وأتيحت لى تجربة سريعة ، خلال الدراسة العالية حصلت على دبلوم معهد المعلمين بسبب بعض الظروف العائلية ، وعينت فى السلوم (فى الصحراء الغربية) مدرسا للتاريخ والجغرافيا وهذا العمل أعطانى فسحة عظيمة ، حيث أن السلوم بلد صغيرة وليس بها بحر ولا جبل ، فيها مدرسة كانت هى اللوكاندة التى أنام فيها ، وأنا الناظر ، وأنا المدرس ومعنى اثنان من المدرسين فقط ، وكان على أن ألبس سميت الناظر . المهم وجدت فرصة طيبة للتأمل والتعمق وإعادة النظر فى شعري ، فكانت فترة ثرية ، ولو أنها كانت تتحدث من خلال الأشعار عن الحب والصفاء والمعاني الجميلة وعن اللهو . ويهمنى أن أذكر أن تأثرى كان بقراءات لطاغور وجبران ككتاب ، أكثر مما تأثرت بشعرهم . حيث بهرت بهم بشكل خاص ، وتأثرت جدا بدراسة الفلسفة خصوصا كتابات الأستاذ يوسف كرم ، فحببنى كثيرا فى الفلسفة خصوصا أرسطو وأفلاطون وظل حبيبى لكل من الفلسفة والتاريخ والشعر . يلازمى هذه الفترة .

وقد خرجت من تجربة السلوم بديوان ( رباعيات السلوم ) •  
ومن هنا كنت أنشر شعري في مجلة الرسالة • وغيرها وأواصل  
دراستي العالية حتى حصلت على بكالوريوس الخدمة الاجتماعية  
١٩٥٩ وشغلت فترة بالوظيفة والعائلة لأنى وحيد أبى الذى كان  
بالمعاش ٠٠ الى أن استقلت فى عام ١٩٥٩ وعملت بجريدة الجمهورية  
فى العدد الأسبوعى ، حيث كان يعمل الشاعر كمال الشناوى  
والأستاذ اسماعيل الجبروك •

وفصلت عام ١٩٦٠ ضمن مجموعة من الكتاب ٠٠٠ وأفادتني  
دراستي للاجتماع والاقتصاد والعلوم الانسانية والوراثة وغيرها فى  
أنها أكملت دائرة المعارف الخاصة التى يجب أن يكون عليها  
الشاعر ٠٠٠ وكلها كانت اضافات أثرت معلوماتي ، ثم كان للسياحة  
والطواف الوظيفي فضل فى صقل هذه المعلومات وفى توظيفها  
للتجربة الشعرية •

واستقررت نهائيا فى القاهرة ، وعدت مستقيلا من العمل كى  
أبدأ من جديد صحفيا بوكالة أنباء الشرق الأوسط ، ثم مجلة بناء  
الوطن ، ثم مجلة الاذاعة الى الآن •

س : معروف انك تكتب الشعر التقليدي أو الشعر العمودى وكذا الشعر  
الحديث : انتقلك من الانصياع الكامل للعمود الى التحرر من القافية  
متى حدث ؟ •

ج : الانصياع الكامل للعمود كان هو المدخل الى شعري ، انما أذكر أنه  
فى القرية كان صديقى الأزهري المتفتح جدا والمتحرر جدا قد دلنى  
على أشعار المدرسة الجديدة مثل غنائيات أبوللو وعلى محمود طه ،  
رغم أنى لم أكن أحب كثيرا على محمود طه لنقلاته الجديدة وتلك  
أعطتني فرصة تجريب بمعنى امكان كسر حدة العمود فى القصيدة ،  
كما هو الحال فى الشعر الأندلسي على نحو خاص ، حيث أعجبت كثيرا  
بتحرره وخماسياته وسداسياته وموشحاته فكان احساسى بالغنائية  
فى القصيدة أو بالصورة الشعرية أكثر من الاحساس بالقالب  
العمودى ، مما شدنى الى هذا اللون أكثر من العمود • ولذلك كنت  
أفضل دائما فى حفظ نص كامل عمودى فى المدرسة ، بينما كنت  
أستطيع حفظ موشح مثلا •

وكانت أول تجربة لى على ما أذكر سنة ١٩٥٠ وكانت هناك  
النماذج التى كتبها السياب ونازك الملائكة ، وأنا كنت منقطع الصلة



بالحركة الشعرية لطوافي بالأقاليم ، حتى المجلات البيروتية التي كنت أنشر فيها لم أكن أراها إلا بعد عودتي للقاهرة أثناء العطلة . كانت هذه النماذج بدأت تصل بجانب أنني طالعت بعض قصائد المازني ( مثل اليتيم أو أبوك ) تحتوى على التفعيلة الجديدة . وقرأت أيضا لفريد أبو حديد وباكثير مثل هذه النماذج . فأنجذبت اليها ، الا أنني سمعت بأبي يرفضها في البداية وكذا بعض الأساتذة ، الى أن صدرت قصيدة لعبد الرحمن الشرقاوي ، فأخذتها وجلست أقرأها على أبي وعلى جماعة من أصدقائه الشيوخ حوالي سنة ٤٩ أو ٥٠ فأعجبوا بها كثيرا ، فقلت لهم : هذا شعر جديد وأنتم ترفضون هذه المحاولات ، فقالوا : لا ، هذا تجديد مرضى عنه ، وبدأت أنسج على هذا المنوال . فبدأت من خلال النظرة الواقعية والاتجاهات المطروحة في هذا الوقت لأكتب عن قصر الباشا الواقع في طريق قريتنا أثناء مروي به . . فأقول مثلا : .

— قصر كبير

— والشمس تجنح للمغيب

— وأنا أسير

أو في قصيدة ( قلب وحيد ، بالصحراء الغربية ١٩٥٤ :

البحر يصفع جبهة الليل العريض

بقذائف الموج العنيد

والليل يوغل في الظلام بلا امتداد

في خطوة عرجاء رنحها المسير . .

وهذا هو قاموس الشعر الجديد الذي اشتغل عليه كل الشعراء في البداية انجذابا للشكل ، وليس تأكيدا للملامح ، وكذلك أخذ على الشعر الجديد تشابهه وتوجد قاموسه ، وكانت تجربة في البداية ، الا أنه بعدما استقر ، أصبح لكل شاعر قاموسه ، وتمايزت ملامحه من شاعر الى آخر ، فهذه كانت البداية ، وكتبت ، واحتفى بي ، حيث كانت أول قصيدة تنشر بحفاوة قصيدة ( مجذوب ) وهي قصة أحد المجاذيب في سيدنا الحسين ، والغريب أنه كان فيه مسابقة في قصر الثقافة ، فنالت الجائزة ، رغم ان رئيس اللجنة كان عزيز باشا أباطة فأعطى جائزة الى مجذوب وهي قصة رجل ينتفض في المقهى وحوله الشاربون الشاي والجوزة والمسطولون . . الخ .

هذه كانت البدايات الأولى الى أن استمرت التجربة دون تعمد ،  
أى عندما أكتب قصيدة أو تأتي القصيدة فأنى لا أختار لها شكلا  
بعينه ، إنما هي تأتي محكومة تقتضى الشكل من البداية ، فتأخذنى  
معها ، أنا لا أفرض شكلا معيناً للقصيدة •

س : معنى هذا أنك لا زلت تكتب الشعر العمودى والشعر الحر فى وقت  
واحد ؟

ج : نعم ولكن يغلب على الشعر الجديد ، ولو أنه لا يخرج فى صياغته كما  
ذكر بعض النقاد عن الصياغة التقليدية للقصيدة ولكنها فى قالب  
جديد • وأنا أريد أن أفسر الصياغة التقليدية وأقول : أنها وفرة  
الموسيقى للشعر الجديد ، لانه من المطاعن التى طعن بها الشعر  
الجديد ، هى ثريته أو اقترابه من النثر ، وظن الشعراء ان التحرر  
من القافية معناه النثر ، ظن بعضهم ذلك • أبدا : الاستغناء عن  
القافية معناه شحنة الموسيقى المركزة داخله حتى تجذب اليك السامع  
أو القارئ •

س : نحن الآن انتقلنا نقلتين : الأولى عن تجربتك الشعرية ، ثم تطرقنا  
الى الشعر العمودى ثم الى الشعر الجديد والمزاوجة بين الاثنين على  
اعتبار أن الشكل هو الذى يفرض نفسه من البداية وأنت تنساق  
معه بتلقائية • هل يحدث أحيانا أن كونك تجيد الاثنين ، أنك  
تجد نفسك تكتب القصيدة بهما ؟ هل هذا يحدث معك ؟

ج : حدث فى بعض قصائد •

س : يعنى هل فعلا يمكن مثلا أن تكتب مقطعين أو ثلاثة بالشعر التقليدى،  
وبعد ذلك يأتى مقطع بالشعر الجديد ؟ هل هذا يحدث معك ؟

ج : حدث فى بعض النماذج وألفت اليه ، ولكنى حاولت أن أسيطر على  
مسار التجربة فيه ، أيقنت من البداية أن القصيدة تتراوح عندى بين  
هذا وذاك ، فاستطعت أنى أغلب الشعر الجديد ، وكل مقطع أو  
مقطعين أجنح الى شعر عمودى من المجزوء كى يخفف ريثم الانتقال •  
وهذا ما حدث فى بعض القصائد مثل قصيدة ( انتظار ماذا ) ولو  
أنه يلتزم الى حد ما بالقافية الا أن شكلها فى الشعر الجديد يقول :

— جلست أنتظر •

— من ألف عام هنا ألفت أنتظر

— نام الخليون الا من هم سهروا

— وجلست أنتظر •

وبعد ذلك مثلاً في الوسط أقول :

سالت نفسي الحزينة      عن سر ليلي الطويل  
الذكريات السجينة      والليل غول ثقيل  
في اليم سارت سفينة      لكل ربح تميل  
أنظر لباب المدينة      عليه جرح يسيل

سور المدينة يحكي لو حكى الحجر

تلك الدماء على أشلائها عبروا

وجلسنت أنتظر ... الخ

س : النقلة التالية : بحكم ان دراستنا الحالية عن المسرحية الشعرية أو الشعر المسرحي : فكم ديوانا كتبت أول مسرحية لك وهي الفلاح الفصيح ، وهل هذه أول محاولة لك ؟

ج : نعم هي أول محاولة ، يعني كان هناك محاولات سنة ٤٨ أو ٤٧ اسمها ( الشاعر والحسناء ) ولكن لا تستطيع أن تسميها مسرحية بالمعنى الكامل فقد كانت قصيدة طويلة تتحدث عن أن الشاعر التقى بغادة حسناء على شاطئ البحر ، وأعجب بفتنتها وعريها ، وأخذ يغني لها ... الخ في قالب شعري عمودي ، وكنت طالبا في المرحلة الثانوية ، وأذكر أنني أرسلتها الى مجلة الرسالة ولم تنشرها .

س : هل تأثرت فيها بأحد ؟ أم أنها كانت محاولة شخصية بحتة ؟

ج : لا ... أنا كنت قرأت المسرح ، ولكني لم أكن أكتبها كي تكون مسرحية ، كنت متأثرا بقصائد الشاعر علي محمود طه ، وبعض مسرحيات شوقي ، انما كنت أرجو أن أقول قصة شعرية ، وكان فيها التجنيح الرومانسي .

س : اذن كانت الفلاح الفصيح هي البداية الأولى في محاولة الكتابة للمسرح . كم كان عدد الدواوين المنشورة قبل هذه المسرحية « الفلاح الفصيح » ؟

ج : قبلها كان الديوان الأول (فصل في الحكاية) ثم (أوراق الفجر ٦٧) ، ثم كتاب الغزياء ( دراسات ) ، ثم مصر لم تنم سنة ٧٣ ... ثم ( دفتر الألوان ٧٥ ) ، ثم كتبت هذه المسرحية ولم تنشر ولكنها

تحت الطبع فى « سلسلة مسرحيات مختارة » . وهى نشرت سنة ٧٠  
فى روز اليوسف ونشرت مختصرة جدا . حذقت بعض أجزائها .

س : تقول انك كنت تجد الفرصة متاحة لك أحيانا لكى تتفرغ لسبب أو  
لآخر ، هل هذه المسرحية كتبت فى وقت من أوقات هذا التفرغ ؟

ج : كتبت فعلا فى الفترة من سنة ٦٨ ، وكنا نقلنا نقلة أخرى أيضا  
غير نقلة الجمهورية من المجلات والصحف الى أماكن أخرى غير  
صحفية ، واستمر هذا النقل لعام ٧٢ ، حيث صدر قرار جمهورى  
بعد ثورة التصحيح بإعادة كل الكتاب والصحفيين الى أعمالهم  
السابقة ، أى من ٦٨ : ٧٢ حوالى ٤ سنوات كنت خلالها قعيد  
المنزل ، أنا كتبت هذه المسرحية فى تلك الفترة بجانب عدة برامج  
درامية للاذاعة .

س : حين بدأت تكتب مسرحية ( الفلاح الفصيح ) ما الذى شدك للفلاح  
الفصيح كموضوع ؟

ج : أولا : أنا كنت دائم الانشغال بالبحث عن موضوع ، فخطر لى العودة  
الى التاريخ باعتبار ، أنه هو المنبع الأول ، فأعجبت جدا ببعض  
القصص الفرعونية ، وظلمت أعياشها مثل قصة ( جزيرة الثعبان )  
على سبيل المثال ، التى رسى عندها أحد القوارب ، فإذا هى ثعبان  
ممتد ، فعندما وجدهم أغرابا استضافهم وأكرمهم وفادتهم ، وعادوا  
الى الملك يتحدثون عن هذا الثعبان المرقش الجميل ، الذى أكرمهم .  
فبعث الى الثعبان بالهدايا . . . الخ .

وكانت تشغلنى مثل هذه الأفكار ، وشغلتنى فكرة أوديب ،  
شغلتنى أفكار آلهة الأوليمب وصراعاتها أمثال زيوس وأفروديت  
وهيرا . . . الخ . ولقد قرأت أوديب فى مصادر كثيرة ، وفى ترجمات  
متعددة وكذا بيجماليون ، ولكن قلما وجدت أحدا قد وفاها سظها ،  
أشعر بالضالة واننى لا أعرف السبيل الى كيفية الدخول اليها ( أى  
من أى مدخل أدخل لها بغية معالجتها ) .

ثم شرعت فعلا فى مسرحية عن ( الحسين ) كبطل وشهيد ولكن  
الأستاذ أمين الخولى عارض فكرتى واقترح أن تكون المسرحية ادانة  
للجانب السياسى أكثر من تركيزها على البطولة وانتهت المحاولة  
بقصيدة طويلة اسمها ( مقتل فى كربلاء ) لا مسرحية . والفلاح  
الفصيح نشأ عندى نتيجة لخاطر تراودنى من القديم ، بمعنى أننى  
كنت محبا جدا لتاريخ مصر الفرعونية أثناء الدراسة ، وكنت أقرأ

هذا التاريخ بشغف ، وعندما قرأت ( لبرستيد ) ( فجر التاريخ ) وبعض المترجمات ( لسليم حسن ) أعجبت إعجابا شديدا بشكاوى الفلاح وكنت ( مروراً ) في تلك الفترة من العزل الذي كنت فيه ، يعنى على سبيل المثال كان القانون يمنع الانتقال اذا كنت عضواً في نقابة الصحفيين ، ومع ذلك يهدر القانون وتنتقل ، وبعدها أضيع بين دواوين الوزارة ، وأجد مرتبى مرة في إمبابة وأخرى في التربة والتعليم وثالثة يوقف ورابعة وخامسة ٠٠٠ الخ . وقلت لنفسي دعك من كل هذا وتفرغ لنفسك ، وقد صاحب هذه الفترة أيضاً مجموعة من الأشعار تشي كلها بهذه المرارة وهذا الرفض .

يعنى دون أن أدري ارتبط ( الفلاح الفصيح ) بالظلم الواقع على ولذا أردت رفع صوته في كل المستويات ، لانه في هذه الأيام لزم الجميع الصمت باعتبار ان ذلك كان قراراً سياسياً أما أنا فلم أسكت ، فقد كنت باستمرار أكتب للمسئولين وأقول لهم ان هذا اهدار للقانون واهدار لحق النقابة واهدار للحرية وأطالب برفض كل ذلك ٠٠٠٠ الخ .

لقد كانت الفكرة تنمو بالتداعي داخل هذا التيار ، تنمو مع احساسى بالظلم ، لدرجة أننى كتبت لمجلس الأمة في خطاب لرئيس المجلس ، وذكرت له : اذا كنتم أنتم مجلس أمة ومجلس شعب ويهدر أمامكم القانون فأين كذا ٠٠٠ الخ ؟ الى أن طلبوا منى الكف عن ذلك ! يعنى مافيش فائدة ! فتداعت عندى فكرة الفلاح الفصيح ، والذي أشعل شرارتها بدرجة أكبر ، انه في هذه الفترة كنت أقوم بكتابة بعض البرامج الإذاعية ، واستطعت من ذلك أن أعتمد على الدراما والحوار وقد اعتبرت ذلك نوعاً من فتح الشهية المسرحي في هذه الفترة ٠٠٠ الى أن كلفنى التلفزيون بكتابة ١٥ حلقة للأطفال ( أغاني باللغة العربية ، أو باللغة العامية البسيطة ) وأنا رفضت الفكرة في البداية فألح على الأستاذ ابراهيم عبد الجليل وكان يعمل مراقباً لبرامج الأطفال ذاك الوقت وحضر الى البيت ، وأتى معه بنص ظريف من احدى القصص وقال لي كأنك تكتب لابنك وكان وقتها ابني صغيراً لم يتجاوز بعد الخامسة من عمره ، فكنت أجلس أهدهم هو وابنتي التي لم تكن قد تجاوزت السابعة من عمرها وأذكر لهم بعض مقتطفات من هذه الأغنية للقصة التمثيلية التي ستقدم للتلفزيون .

اذن هنا عملية المعاشية ، حيث وجدت أن الأولاد كانوا يستجيبون

للأغنية التي كانت تعد للأطفال وهذا ما شجعني على القيام بعمل  
قراءة ال ٢٠ أغنية لل ١٥ حلقة ، أذيعت وغنت منار أبو هيف  
بعض الألحان وكانت جيدة .

من خلال ذلك بدأت أكتب الفلاح القصيح ، ولا أدري ما العلاقة  
بين الاثنين وإنما مع وجود المعادل ، وأعني بالمعادل الاحساس بانك  
ترفع صوتك في وجه أعلى السلطات ، لانني كنت أحس ان السلطة  
الأولى لنقيب الصحفيين ، والسلطة الثانية هي الوزير والثالثة رئيس  
مجلس الأمة ، والرابعة الحاكم الأعلى ، فشعرت ان هذا المعنى كان  
ينمو عندي لاشعوريا في غفلة اللاوعي وان الصوت يأتي من فلاح  
هو صاحب هذا الصوت الغائب .

فالتجربة والكتابة - وذلك بمناسبة أنني أضرب مثلا بالبرنامج -  
قد أعطاني مرانا فكنت في حالة كتابة مستمرة ، فكتبت هذه  
المسرحية دفعة واحدة ورجعت ( والذي رجعت له بالضبط هو  
البرديات ) فقطعت ال ٨ برديات أو نقلتها ، والسبع شكاوى  
( بتوعه ) نقلتها مع قراءات لمصادر هذه الفترة مثل ( فجر الضمير )  
لبريستيد ( وحكايات من مصر الفرعونية ) في الألف كتاب ( أول  
ثورة على الاقطاع ) كتاب الهلال لكامل زهيري وفصول متفرقة في  
التاريخ حول الدولة الوسطى ونشأة الاقطاع .

وأنا لم أعتمد فقط على الشكاوى السبعة للفلاح ، بل اعتمدت  
أيضا على كل التنبؤات والكلمات التي قالها الحكماء عن الظلم ،  
مثل نبوءات ايبور ، وعازف القيثارة ونصائح الحكيم بتاح ، وضمنتها  
داخل المسرحية مضافة الى شكاوى الفلاح حين ترجمتها سغرا ،  
وكان في ذلك رباط السياق رغم تفاوت الزمن التاريخي ، فالسياق  
هو كل صيغة ظلم سواء في العصر الوسيط أو في الدولة القديمة  
أو في الدولة التالية ٠٠٠ الخ مع الركيزة الأساسية وهي قصة  
الفلاح من قرون - أخذت طبعاً مصادر من ناحية تحديد اسمه ،  
تحديد الزمان ، تحديد المكان ، تحديد الشخص ، كل هذا تم طبعاً  
ببساطة جدا وعن غير عمد ، أو نحو ذلك ، وأصبح كل هذا مادة  
على لساني ، أو داخل مخي وعندما بدأت في الكتابة ، كتبت دون  
أن يكون هناك مرجع أمامي .

س : تقيدت الآن بالمسرحية ٠٠٠ أنت بدأت تكتبها وأنت ( مرور ) فعلا ،  
وكان لذلك علاقة بتجربة شخصية مررت بها ، وهناك تجربة أسبق  
منها ، فلاح آخر ثم بدأت تفكر في المزاوجة بين التجربتين القديمة

والجديدة ، وتمت بذلك كتابة المسرحية . هنا بدأت في العمل الدرامي : في تقديرك من خبرتك الشخصية ، أنت كتبت القصيدة وتكتبها ، وكتبت المسرحية الشعرية وتكتبها وكتبت الأغنية التي ستغني فأين الفرق بين هذه الأجناس الثلاثة ، في تقديرك ، كي تنتقل نقلة بعد ذلك الى جو المسرحية ؟

ج : هذا السؤال يحتاج في الحقيقة لاجابة طويلة ، ولكن باختصار أحب أن أقول أن الفارق بينهما هو فارق الشكل ، يعني كما ذكرت أنت عن الدراما ، انما العامل المشترك الذي أريد أن أذكره هو الشعر ، بمعنى ان الشعر كان هو أداتي التي تشعرني بالطمأنينة والثقة . حيث أنه هو الذي يطوع لي كل ما يستعصى على العمل الفني ، فعندما كنت أتهيب المسرحية : قلت طيب هل هي ستكون مسرحية بقوانين المسرح المقننة ودراساته ، ومن هنا بدأت في قراءة بعض المسرحيات العالمية خصوصا مسرحيات لوركا وظللت أفتش في سائر التجارب المسرحية ، فوجدت أن فن المسرحية بالمعنى الكامل الذي يجعل أصحابها يطلق عليهم لقب كتاب مسرحيين أو كتاب مسرح ، إنه عمل كبير مستقل بذاته ، فتواريت خلف الشعر ، باعتبار اني شاعر يريد أن يحكي حكاية ، لدرجة اني أسميت المسرحية في البداية ( حدود شعرية ) ثم وجدت ان الحدود تعتمد على شيء من الخرافة ، أو انها تحكي عن غيبيات ، أو تسلية لطفل صغير ، فاطلقت عليها ( حكاية شعرية ) ، ورفضت أن أطلق عليها لقب مسرحية الى أن أرسلت بها ( للهيئة ) للطبع فاشتروا على وجود لفظة ( مسرحية ) .

هذا هو الجانب الأول ، الا انه طوال العمل الابداعي أثناء المسرحية لم يكن من المستطاع عزل أي شيء من جزئياته . اذ كان متداخلا بحيث انه كان الشعر ، واستمرار أو استطراد القصيدة أو الدراما ، العناصر الدرامية في الشعر ممتزجة تماما بشكل المسرح . ولم يكن عندي ترتيب جاهز ، كنت أتخيل فلاحا مقبلا أو مبدرا داخل المسرح أو خارجا منه .

س : اننا لم نصل الى هذه المرحلة ، اننا نتكلم هنا عما هو الشيء المشترك بين الأشكال الثلاثة ؟ أنت ذكرت أن الشعر هو العامل المشترك .

ج : الشعر أولا ، وثانيا أريد أن أقول التجربة بمعنى انني في هذه الفترة قد كتبت عدة أغنيات للأطفال في بعض البرامج وتلك أعطتني الصياغة البسيطة في مفتتح المسرحية لدرجة اني أدركت

فعلا اني أخاطب طفلا واعتبرت ان هذا هو المفتاح . بمعنى اننى ظلمت أقول : حدوتة عظيمة . من مصرنا القديمة . . تروى مدى الدهور . . فوجدت نفسى وكأننى أقول ذلك مثلما أقول أناشيد الصباح المدرسية مخاطبا بها الأطفال ، فأدركت بعد ٥ أو ٦ ورقات انى متجذب الى هذا الكلام : انها حدوتة عظيمة . . من مصرنا القديمة . . تتلى على الأجيال . فتوقفت باعتبار انه من خلال عملية التقسيم المسرحى جعلت هذه الكلمات للراوى وحجبتهم ، وقلت ان الفلاح يخرج ثم ينطق الراوى بهذه الكلمات ثم أنشأت الحوار مع الفلاح وزوجته ، طالعين فى الصباح وهو يحاورها . . الخ . فالدراما تصاعدت مع تصاعد الشكاوى ومع أول اعتداء حصل على الفلاح شعرت بتعقب للمواقف المسرحية وغلبتها على الشعر ، فالأمير يتصدر له ، وسطا على قافلته ، ويتصدر له تابعه ويضرب وتتصاعد مع استمرار التعاون وكانت الشكاوى تعبيرا عن هذا الى أن أصبحت عالية الصوت جدا فى الجزء الأخير .

وكما بدأت بالشكل الساذج الطفولى الذى حدثك عنه قبلا جعلت نفس الريثم ونفس البحر هو نهاية المسرحية ، بحيث انه فى الآخر خرجت القرية كلها تستقبل الفلاح بعد عودته مظفرا واستقبلوه بنشيد يشيد بالكفاح على نفس الوزن الأول . . الخ .

وبالطبع كاجابة على سؤالك ، فان الشعر والقصيدة والأغنية كانت كلها مختلطة ببعضها لانه خلال ذلك كانت هناك مقاطع تغلب عليها القصيدة وكنت أكتبها لكن المسرحية استغرقتنى لأيام متوالية ، وكنت أكتبها دفعة واحدة ، ربعا أو نصفها فى دفعة واحدة ( فى جلسة واحدة ) حتى فرغت من المسودة الأولى ثم قمت بتبويضها حوالى ٤ مرات . . ثم قرأت فيما قرأت أشعار ( العازف الأعمى ) الذى كان يعزف أمام أحد الأمراء على القيثارة ولكن من خلال الأغاني ينبه الى أن هناك ظلما واقعا وأن هناك فسادا منتشرا ، والناس تطرب وتشرب ، فأنا أخذت من أناشيد عازف القيثارة الأعمى هذا مرة أخرى وأضفتها الى شكاوى الفلاح بعدما انتهيت من المسرحية ، جعلت الفلاح وهو داخل على الملك يشكى له وعازف القيثارة يغنى للملك ، ربما كان عازف القيثارة فى عصر غير هذا العصر بالذات ، بمعنى أنه هنا كانت اضافة ، الى أن شعرت أن العمل اكتمل .

س : نستطيع أن نقول انه كان لديك محور تلتزم من حوله الشكاوى



سواء عند الفلاح الفصيح أو عند ايبور أو عند غيرهما . . بحيث أنه فعلا محور الشكوى أو الماراة أو الصراخ من الظلم ، بالاضافة الى مشكلتك الشخصية ، تلك كانت هى الأساس وبالإضافة الى هذا كان لديك ، نستطيع أن نقول ، ثروة تكونت من المعلومات والأفكار بحيث انك لم تجد صعوبات فى أن تعمل فى دقات متوالية .

هنا نبدأ نرى بعض الأشياء والشخصيات مثلا : عندك مجموعة من الشخصيات حوالى ١٠ أو ١١ مثل الملك ، الفلاح ، ماريا زوجة الفلاح ، كبير الأمناء ، كبير الوجهاء . . الخ . كيف كنت تتعامل مع كل هذه العناصر وأنت تكتب المسرحية ؟

ج : يعنى تلك هى تقسيمات أنا أضفتها ، أى بدلا من أن أزعج بنفسى فى قائمة المسرحيين عملتها ٧ لوحات ، كل لوحة تخكى مرحلة أو جزءا من فضال الفلاح الفصيح ، وفى هذه الحالة أيضا تخيلت المسرح فى شكل دائرى . ان الفلاح يقول : فيستدير المسرح فيصبح المجلس جالسا ، فيستدير المسرح فيصبح الفلاح خارج القصر وأنا لا أتصور كيف يتم هذا فنيا ولكنى تخيلته هكذا وهذا ما استقيته من قراءات - مسرحيات عالمية للوركا وبريخت وغيرهما .

س : يعنى هنا كان واضحا أنك تكتب من خلال جو مسرحى ؟

ج : ذلك بعد ما انتهيت من دفقة المسرحية ، كان تقسيمى تقسيم الدخول ، الدخول والخروج للمسرح ، أن يكون مظلما أو مضيئا ، هذه كانت اضافات أخرى فنية على تخيل من عندى لشكل المسرح واستسقاء لمعلومات كتبت عن المسرح ( النصف دائرى ) كما هو عند بريخت والمسرح المستدير أو ( العادى ) ، عند سوفوكليس .

س : بمجرد أن فكرت فى كتابة المسرح ، بمعنى أنك فعلا قد تهيأت ، وانفعلت وجمعت معلومات وقرأت . . الخ . الآن نحن أمام مواجهة للفكرة فى أول جلسة حين جلست للكتابة كيف حدثت البداية ؟ وبمعنى ادق كم من الوقت مر بين بداية اهتمامك بكتابة هذه اللوحات وأول تنفيذها ؟

ج : أقول لك - وهذا اعتراف لا يؤثر - اننى قبل المسرحية أخذت بفكرة الظلم وانتشار الاقطاع والفساد فى الدولة القديمة وبعض العصور التاريخية التى انتهت بانهيار الدولة وان الذى اعجبني هو كلمات حكماء وشعراء وبرديات هذا العصر ، واصبغنى ترجمات لها فعلى

سبيل المثال أعجبني قول الحكيم مخالبا الملك : أيها الملك ، لقد جف النهر ، وتستطيع ان تعبر هذا النهر فوق قدميك • لماذا ؟ لأنه قد أصبحت هناك مجاعة وأصبح هناك ظلم وأصبح هناك قضاة يرتشون !!

أنا ترجمت هذه القصائد وأسميتها برديات ، وأضفتها لديوان بهذا العنوان ( برديات ) كي تنشر ، وقدمته للمطبعة فرفض نشره !! فظل مكرونا الى ان أخذه الأستاذ ( محمود أمين العالم ) لمحاولة نشره واحتضر هذا الديوان باختفائه •

وعندما تأهبت للكتابة رجعت الى هذه القصائد الأولى ، وتلك من المحتمل المرة الخامسة فمع ما قرأته من عدة ترجمات لشكاوى الفلاح الفصيح وآخرها على ما أعتقد ترجمات نشرتها الأهرام لواحد لا يحضرني اسمه الآن •

الخلاصة انني استفدت بهذه الترجمات حيث رأيت انها تسهل لي السياق المسرحي واعدت صياغة هذه القصائد مرة أخرى على ضوء ترجمة تكاد تكون قريبة من برديات الفلاح ووضعتها في المشاهد ، انما انا أول ماتهيات تهيأت كما ذكرت لك بهذا الشكل •

س : كم من الوقت مضى اذن من بداية هذه القصائد ؟

ج : انا اكتب هذه المسرحية سنة ٦٨ ، وفي نفس الفترة اعدت الديوان بسرعة سنة ٦٨ ، وكنت أود أن ينشر واسميتها ( برديات ) لأنني أخذت هذا وأخذت كثيرا مما قاله حكماء آخرين أمثال (كونفوشيوس) وبشر الحافى وغيره من المتصوفة والفلاسفة • وجمعت كل هذه الأقوال في ديوان واعتبرت هذه الأشياء قناعا أقول من ورائه : بمعنى أن كون الفلاح يقول للملك : « قضاتك عور وانت أعمى لا ترى •• ان كنت لا ترى فانزل الى القرى » • وكنت أحس إن ذلك هو ما لا أستطيع أن أقوله بدون مناسبة ، فتواريت خلف الفلاح وخلف بعض الصوفية وخلف بعض كتابات ( كافكا ) حيث أخذت له حوالي ٧ ، أو ٨ مقاطع من يومياته وعبرت بها شعرا ، فأكمل بذلك ديوان كنت اشعر أنه يعبر عن شيء فلما جاءت فكرة الفلاح الفصيح نزعت هذه البرديات التي كانت حوالي ٣ أو ٤ وحولتها بالاضافة الى الشكاوى الى حوالي ٧ أو ٨ لوحات •

الجلسة الأولى عندما بدأت أكتبها ، كتبتها تحت هذا الشعور الذي اخاطب به طفلا • ولا أدري لماذا • بمعنى ان أبني كان عمره

٤ سنوات أو ٥ ، وبنتي ٦ أو ٧ ، في بداية المرحلة كنت أضعهما أمامي وأقول لهما : حدوده عظيمة من مصرنا القديمة . فالأولاد كانوا يشعرون بالطرب ، مثلما كان يحدث عندما أذكر لهم أغنية لبرامج الأطفال الطفلة الصغيرة . . . قد أصبحت كبيرة . . . مرت بنا الظهيرة . . . معقودة الضفيرة . . . تقفز في الدروب . . . فالأولاد يشعرونها ذلك . . . إلى أن نسيت هذه الحكاية واحتجبت عن الأطفال وبدأت عند أول جلسة أكتب ما قلته وأستمر فيه عن طريق المخاطبة الطفلية .

س : هل كان تقديرك عند أول جلسته أنها ستخرج بهذا الشكل ؟

ج : كان في تقديري أنها تطلع الفلاح الفصيح ورحلته ، كان في تقديري أنها سوف تكون عملا دراميا كبيرا ، لكن هل ستكون مسرحية أو رواية شعرية أو حكاية أو حدوده هذا ما كان يحيرني ، ولذلك كتبت على أول مسودة ( حدوده شعرية ) ، فانا كنت في الواقع أهرب من لفظ مسرحية حتى لا أضح نفسي تحت برائن الحكم المتشدد على طبيعة العمل . بالطبع كان واضحا هنا أن هناك حوار على الأقل ، فأخذ من العمل المسرحي نمو الحدث والشخصيات والحوار .

وهذا فرض على من خلال السياق ، فصنع وحدة ، فاحسبت أن العمل يندفع كأنه تيار ، يجذبني إليه ، وأنا منجذب له حتى نهايته . فالحوار متكامل معي ، والشخصيات تتحدث ، حتى أطفال الفلاح وجدتهم يجادلونه في انتي جاي . . . انت مسافر . . . انت رايع سايبنا فين ، وجدتهم يسيرون بدون انفعال . . . الخ .

س : بمعنى أنك كنت وانت تكتب واقعا تحت تأثير علاقتك بالأولاد مثلا أو بمجهودك ؟

ج : يعني هذا الجو إلى حد ما قريب جدا وأنت تكتب بشكل تلقائي كانت فيه الملامح احساس بجو الأسره ، يعني من الممكن ألا أكون واع به ، وحين استحضرت لم أكن استحضره عن عمد ، لأنني قبل فرشت تجربتي الأولى عندما حولتها إلى صياغة شعرية لبعض البرديات كما ذكرت لك . الفلاح هنا وثب عندي كموضوع كنت أنا محتار أدور عليه . فكما ذكرت لك انني كنت أتذكر في قضب مصرية قديمة . . . الخ . الفلاح فعلا فجأة وجدته يقول لي هذا هو الموضوع الذي كنت أريد أن أقوله فجاء وكأنه على موعد . وعندما بدأت في كتابته ، لم أكن على وعي بهذه الخلفية ولكن بعدما سمعها بعض الأصدقاء

قالوا لى أنيت الفلاج الفصيح فى المسرحية ويمكنك القول أنها مستمدة منها •

س : وانت تكتب ، بمعنى ان الحوار يدور أمامك ، وأمامك شخصيات تتفاعل مع بعضها البعض ، هل يكون مقدرا أن الشخصية التى أمامك هى شخصية واقعية أو شخصية حقيقية ، بمعنى انك هل تكون معايشا جو المسرح ومندمجا فيه ؟

ج : الفرق أن البرديات أو الشعر العادى يدخل تحت اطار القصيدة ولا يخرج عنها •

س : وأنت تكتب الاثنين - ما هو الفرق ؟

ج : الفرق أنه فى البرديات كانت القصائد نابعة من الأعماق ومعبرة • مضمونها موجود • بمعنى أن هذا الذى كان يحدث بالأمس يكاد يتشابه ويحدث اليوم ، فكان هناك وعى • هنا الشخصيات أنا جسدتها • أنا تخيلت الفلاح نحيف ، ضامر ، ذكى ، فصيح ، وحددت شخصيته • تخيلت الاقطاعى سميئا ، دميم الشكل ، كرشه متدلى ، تخيلت الملك منصفاً ( ولأن الملك حسب القصة التاريخية أنصف الفلاح وذلك ما أخذ على عند الطبع واتهمونى بأننى جعلت الملك يعطى الفلاح حقه ، بينما كان يجب أن ينتزع حقه بثورة ويقتل الملك ، قلت لهم ان هذا خطأ تاريخى ، وأنا نقلت النص ولم أعدل فيه ، فالملك قبض على الاقطاعى ورد للفلاح حقه وأعطاه وساما وأرجعه منتصرا وتلك هى الحقيقة التاريخية الموجودة فى كل الكتب • فلما أجعل الفلاح يعمل ثورة وهى حقيقة جاءت بعد ذلك شعرت ، أننى لا أملك أن أغير الحدث التاريخى بعكسه • ربما يحدث فى عمل آخر ) • فتخيلت الشخصيات تتحاور : تخيلت زوجة الفلاح مهمومة مثله ، مضحية ، مدركة غيبته ، تخيلت الأبناء كلهم وهو طالع ، فكانت الشخصيات أمامى متحاوره ومنجسدة ، حتى عندما أعددنا للمسرح ، كنت أحدد شخصيات تقوم بالأدوار من يلائم هذا الدور ومن يلائم ذاك • الخ •

س : هنا نريد أن نوفي جانباً هاماً لم تصل اليه حتى الآن البحوث النفسية الحديثة ولم تحسمه بعد ، ربما باستثناء د • سويف ، حيث لم تزل قائمة حتى الآن مشكلة العيسور ما بين الافكار والمعاني والمقاطع ، بمعنى أن القصيدة ، يعتبرونها انها لا تتم بيتا بيتا ، بل تتم دفعات أى عبارة عن نقلات •

ج : هذا صحيح لحد ما .

س : هل وانت تكتب تكون بالفعل محمدا بهذه الوثبات ؟

ج : نعم .

س : هل هذا مما يمكن تجسيده في المسرحية ؟ أم أن المسرحية بحكم الحدث والحوار الممتد يكون لها نوع أو شكل آخر من المعالجة ؟

ج : هي موجودة بشكل عام في المسرحية ، لأن المسرحية شعر ، والشعر أساسى فى الاثنين . وهى مركبة من عدة فصول . بمعنى أنى أستطيع أن أثبت الأحداث وأترك الفلاح وخروجه أو صدامه بالاقطاعى وأنخيله يشتكى لمجلس الوجهاء فأكتب ذلك وعارض أن التركيب هنا الاول ، انما الوثبة جاءت وانتهت وبأنه فعلا بداية أنه رفع صوته لكبير الأمناء وتلك خطوة ثالثة . لأن الفلاح صعد شكواه من العمدة الى النائب الى رئيس المجلس . الخ .

فأحيانا قد يحدث مثلا ، يمكن أن يختلف موضع عودة الفلاح منتصرا ، والقرية تستقبله ، فمن الممكن التقديم والتأخير هنا . انما هي فى وثبات . فقد ترتب السياق . وأنت تكتب ، تدرك أن هذا الحدث مثلا جاء متقدما بعض الشيء فتتركه وتعود اليه مرة أخرى . لكن ذلك لم يحدث كثيرا عندى لأننى ادخرت كل الشحنة الشعرية لشكاوى الفلاح ، لأنها ظلت تتصاعد وجمعت فيها كما ذكرت قبلا ، ما قاله حكماء وشعراء وزعماء أو فلاسفة حول الظلم ونسبته للفلاح .

س : لازلنا هنا فى المنطقة التنفيذية ونريد أن تعمل لها تكتيفا أكثر ؟ هل فكرة الوقفة مثل موجات تبعلو وتهبط ، وهل ايقاعك كان يتناوب عليه هذا النوع من الارتقاء والانخفاض ؟ بمعنى أنك كنت مثلا فى لحظات تسرع ثم تبطي ؟ وهل ذلك موجود فى المسرحية ؟

ج : كان موجودا لأنى تقريبا كنت متقمصا شخصية الفلاح وكنت أحس أنه أولا كان مسالما أو معقولا أو مطمئنا الى أن حقه سيعود اليه . ثم يبدأ ينتقل ويصرخ عندما يسطلم بالحارس يحجبه عن الدخول الى الملك فنجده أنه فلاح لثيم جدا وهكذا . . .

س : نتحدث الآن عن مسالة تحولات مسار العمل وعلاقتها بايقاعك الشخصى هل وجدت مثل ذلك فى المسرحية ؟

ج : وجدت عندما قطعت مرحلة كبيرة وأوشكت على تصعيد موقف الفلاح فصعدت الانتفاضة معه ، فهو ينقض أكثر ويثور ، ونشأ موقف عدائي جدا بين الحاشية وشخصياتها وبين هذا الكائن كنت أصل الى تصاعد ، لدرجة أنه عندما عقد المجلس واستمع للشكاوى ، فقد كانت تبدأ باستدراج الى المجموعة لأن يصغوا لهذه القصص ، وبعض الكلمات البسيطة الخفيفة . الى أن تواجه هذه المجموعة بأن الفلاح يسب الملك والحاشية فتطالب بشنقه فورا حتى لا يرث العرش الفلاحون وهل تملو العين على الحاجب ؟

الفلاح انحاز اليه الملك والحاجب وكبير الأمراء . لم أكن أريد أن ينحاز الفلاح الى الملك كنت أريد أن يقتل الفلاح الملك ولكن لم أتمكن أن أتخلص من ذلك لأن النص كان يلزمي ، وفكرت وقد رأيت أن يعطى الملك الفلاح حقه ، لا احتراماً للملكية ولكن احتراماً للنص التاريخي .

س : بدأ الايقاع يزداد سرعة بتصاعد الموقف ؟

ج : نعم .

س : هل كانت الناحية النفسية لديك تتأثر بسرعة الايقاع ؟

ج : نعم كنت أتأثر وكان هذا ينعكس على الشعر ودرجة ارتفاعه وتدفعه

س : ننتقل الى مضمون العمل ، فمثلا ينشد الفلاح هنا قائلا :

يا سائق المحراث رحماك بالثور = فانه ميراث أغلى من الدر

يا ضارب الفأس في التربة السمراء = انظر الى الشمس ترعاك السماء

هل هذا كان مقدمة للعمل ؟

ج : عندما خرج الفلاح كان سعيدا متفائلا بهذه المدينة وجمالها ولأنه

فصيح بطبيعته رأى المحراث يضرب الأرض وصاحب الفأس يعزق

الأرض ورأى الحراف والثيران موجودة وهي كثيرا ما نراها في

التاريخ القديم ، فغلبني هنا الانشاد وقد قلت في ذلك :

« وحمارة ضئيل فصيح مثله » . قلت في ذلك في وصف الفلاح

ولا أدري ما العلاقة في كون الحمار فصيحاً . فخلو بال الفلاح

وطأ نينته الى المدينة التي ذهب اليها للتجارة هي التي جعلته يقدم

حسن النية ويعطى مدلول فصاحة للسامع من البداية .

فانا هنا أمهد لفصاحة الفلاح :

س : هل وضعت في اعتبارك أن هناك من سوف يتلقى عنك هذا العمل ؟

ج : نعم حدث ذلك خاصة أنه عاصرني في أثناء الكتابة بعض الأصدقاء المخرجين فقد طلبوها ورأوا أنها تصلح للمسرح وللتلفزيون . وعملت منها انتاجا مشتركا بين القاهرة والاتحاد السوفيتي على أن تصور في القاهرة وطشقند . وقد تم عمل ترجمة لها باللغة الفرنسية وقد سعد بعض المخرجين بهذا العمل وحاول البعض أن تعرض على مسرح العرائس وأن تقتصر على الحيوانات وأن يشار الى الأدميين بالأصوات فقط . ولكنني رفضت ذلك لأنى أرى أنها من الأفضل أن تمثل على المسرح العادى .

كنت أريد أن أتحرك ببساطة في الشعر حتى تكون في متناول المتذوق العادى .

س : يتضح من المشهد الثانى من المسرحية أنك كشاعر تتعامل تقريبا مع بحر واحد .

ج : تقريبا الثلث الأول من المسرحية يكاد يكون من بحر واحد ، ولاحظت ذلك بعد انجاز العمل فلم يكن لى حيلة فى تغييره . فتخيلت أن الفلاح يحكى على رابية . ثم تغير الايقاع بعد ذلك فى الشكاوى . فهناك بحور متعددة ومختلفة .

س : هل كل فى تقديرك أن هذه البحور هى أفضل بحور لتقديم المسرحية ؟

ج : هى أبسط بحور اذ أننى لا أبحث عن الأفضل وإنما عن الأبسط فالفلاح يحكى فى هذا البحر القصير البسيط الى أن يثار فيسمعوا منه نفخا مختلفا يعبر عما يدور بداخله .

س : بطبيعة الأمر كنت تتقمص شخصية الفلاح . فهل هناك ألفاظ محددة تختارها ؟

ج : لقد آثرت أن يتحدث الفلاح بلغة سهلة بسيطة .

س : من المعروف أن القصيدة تكون ترجمة لمشاعر وتكون مباشرة الى حد ما ، وهى على أى الحالات تكون عملا ذا بعد واحد . ولكن فى المسرحية تجد أمامك شعرا وذلك واحد فى القصيدة والمسرحية . ثانياً أمامك حدث ثالثاً أمامك شخصيات . رابعاً أمامك حوار . كيف لك أن تمزج بين العناصر الأربعة ؟

ج : أولا لم يغيب عن ذهني طوال المسرحية أن هناك شعرا يكتب ، وهذا كان يقيد حركتي وكثيرا ما كنت أحاول أن أخرج من شخصية الشاعر وأدخل عين رجل المسرح وتحيرت كيف أدخل البعد المسرحي في أعماق الشاعر وهل يكون ذلك بأن أستعرض معلوماتي في فن المسرح من بداية وخبكة ونهاية - استبعدت هذا التفسير وانطلقت على سجيته كشاعر ولكن وكأني على خشبة المسرح ولتكن خشبة المسرح هي القافية التي أعمل عليها . وحاولت أن أستفيد من قراءات عدة لأشكال المسرحيات لأختار أبسطها . وأعجبتني بساطة مسرحيات لوركا بشكلها المبسط فكانت الیقظة عندي هي البعد الى أبعد الحدود عن شكل القصيدة والقرب الى خشبة المسرح باعتبارها هي إطار التقييد . ورغم ذلك لم أفلت من قيود الشعر فكنت كثيرا ما أشعر بأنني أصعد بالمواقف دون الخروج عن رداء الشعر . فكنت يقطا الى حد ما وكنت أكثف الحدث للخروج الى صورة أو لوحة واحدة .

س : نأخذ مشهدا من اللوحة السادسة - أنت تقصد الملك هنا

ج : الديكور يوضح هنا شيئين : قاعة يجلس فيها الوجهاء والأمراء فالفلاح يقف بينهم ويوجد الملك . هناك مشهد سابق عندما ذهب اليه الفلاح وهناك حارسه والملك في قاعة القصر الذهبية حوله المجموعة وهذه تنتم للفصل السابق . لأن الفلاح اشتكى فأرسل الى زوجته وأولاده ليطمئنهم وأعطاهم مالا ومثونة .

س : اللوحة السادسة الملك يقول ( يا أيها الحارس ) ( ان جاءك الفلاح ) ( أظهر له الويلا ) ( وكل له كيلا ) ( أغلظ له القولا ) . ليفقد العقلا عقد له الأمور - ليفقد الشعور وصده قلبلا ليظهر العويلا . الخ ويتضح من هذا التضييد أن هناك نوعا من التخطيط ، كان يغلب على هذا المشهد التلقائي من البداية .

لعلك تتذكر هذا المشهد وتقول لنا كيف كتبته لأنه مشهد هام ؟

ج : أنا جعلت الفلاح بتلقائية يدخل الى قصر الملك ويطلب من الحارس أن يقول له انه بالخارج . وكثيرا ما يفعل ذلك كثيرا من الفلاحين عندما - ثم رأيت أن أجعل الحارس يضرب هذا الفلاح ويقول له اذهب الى الجحيم اصعد أعلى انزل أسفل للغابة اذهب للأسد ، وبدأ الفلاح يدور الحارس ويقول له ذهبت للأسد والجحيم والغابة وكل منهم



قال لي اذهب للملك - وكان من الممكن أن يكون هذا المشهد كبيراً كبيراً فجعلت الحارس يتفنت في عملية ( التدويخ ) والتعذيب والفلاح يتفنت في الرد عليه حتى تعب الحارس مع الفلاح وقال له ان الملك مشغول وعنده قضية فقال له اذن لابد أن أدخل لانه لا توجد قضية للناس سوى قضيتي . يقول الحارس أن الجلسة تعقد على الأوتار وعلى الشراب . وهل أنت تفهم في ذلك قال نعم ، فقال له كيف فهمت ذلك قال له كثرة الظلم وكثرة الطواف والقرية جعلتني أفهم كل شيء ، فدخل الحارس ، ويخبر الملك بوجود الفلاح . بدأ هذا الفصل تلقائياً .

ولكنني شعرت بأنه من الممكن تكثيفه وتصعيده وجعله أكثر حرارة مع شيء من الفكاهة .

س : ما هي أهم خصائص الألفاظ المسرحية الشعرية ؟ كيف يختار الشاعر الألفاظ ؟

ج : الألفاظ في النهاية هي رداء للمعاني ، إنما تختلف في القصيدة المنشدة للجمهور عن المسرح ، لانه في رأيي أن الألفاظ في المسرح الشعري تحتاج الى ألفة السامع وتحتاج الى البعد عن التعقيد . لأن جمهور الشعر عادة صفوة ومن بين هذه الصفوة من يقبل على فن الشعر أو فن الباليه ولكن هدفنا استقطاب جمهور المسرح ، هم أناس بسيطاء ، تجذبهم سيرة عنتره أو سيرة أبو زيد أو حكاية الفلاح الفصيح ، فيجب حين تصوغها لهم شعرا أن تكون ألفاظه قريبة من الحياة اليومية لهؤلاء الناس ومتفقة مع سياق السماع المستمر لديهم . أعني لا يلجأ الى الغريب أو المتوحش من الألفاظ ولا يلجأ الى التجنيس ويقدم البساطة وتضع في الاعتبار أيضا اختلاف الأزمنة بين المسرح القديم والرومانى والحديث - فالمسرح ( مسرح شوقي وعزيز أباظة ) لا يختلف عن القصيدة ، فإذا أخذت قصيدة من مسرحيات شوقي وأبعدت عنها الحوار فتصبح قصيدة غنائية وكذلك عزيز أباظة يختلف ذلك عن الفتى مهران أو بعض مسرحيات صلاح عبد الصبور مثلا .

س : ربما يرى بعض النقاد انك كى تجعل الآخر يستمع اليك فعليك أن تستغفره بألفاظ ليس لها الطبيعة الجارية أو الواقع الجارى أو مما هو مطروق على اعتبار أن غريب اللفظ يثير السامع .

ج : البساطة في رأيي هي المدخل الى السامع أو المشاهد لنقرأ معا جزءاً من شكواي الفلاح بين يدي الملك :

مسولاي  
 قصيرة يداي  
 والكيل قد طفح  
 قد طفح الكيل وزاد الويل  
 ولديك الجعة والزاد وأتباع وحمير وبيوت  
 ولديك ضياع وعقار وبغال وكروم وزيت  
 ولديك حواة وقيان حجاب خدام  
 حول خوانك  
 ولديك الأيام  
 طوع بنائك  
 وأنا في بابك أتشهى القوت  
 وعيالي لا تجد الكسوة  
 وولاتك كفرة  
 ورجالك قطاع طريق ولصوص فجرة  
 صم صلح من غير شعور  
 وقضائك عسور  
 وزناة يتزبون العدل لعين لا تبصر غير الأثرة .. الخ

وربما يكون هذا الرأي الخاص بالأغراب في اللفظ والعبارة مما ينطبق بشكل أوضح على الجدل والمحاورة وأكثر ممّا ينطبق على الشعر كما هو في محاوره المادية مثلاً . فقد أظهر المتحاورون أقصى ما لديهم من ألفاظ واستدلالات منطقية وتراكيب فلسفية وبلاغة لاثارة محببة للمستمعين وكذلك الأمر في الخطابة عندما يقف خطيب المسجد كي كثير المصلين .

ولكن في الشعر والمسرح الوسيلة هي البساطة ، والعفوية هي أحسن وسيلة قطالما الشاعر كان صادقاً فهو يشد السامع . والسامع صادق بطبيعته فوسيلة الصدق هنا هي البساطة . فالتقعر ربما يجعل السامعين ينصرفون عن العمل .

من : هل ترى أن المسرح الشعري على وجه الخصوص استفاد من بعض التراكيب الخاصة به والمختلفة عن التراكيب العادية ؟

ج : نعم أعتقد أن المسرح استفاد من ذلك خاصة بعد أن اعتمد على الشعر الجيد في شكل تقديم مسرحيات فتحرر من القافية التي كانت تجعل الشاعر يوغل ويرقى بمسألة التراكيب اللفظية . أما الشعر الجديد فتحرره واختلاف التفعيلة قد خدم المشهد المسرحي وخدم الشعر . فيستطيع الشاعر أن يستخدم تفعيلة واحدة أو تفعيلتين في شطر واحد أو بيت ويكرر هذه التفعيلة عدة مرات وتصبح بيتا أطول . فأصبح المنولوج الداخلي متفقا تماما مع تركيب اللفظ .

س : هل لاحظت على نفسك أثناء كتابة تلك المسرحية بعض الخبرات الخاصة فيما يخص هذا الموقف بالذات وما هي أن وجدت ؟

ج : الخبرات التي شعرت بها : مثلاً يدهشني أن أجد نفسي لم أكن متوقفاً أن أعبر عن مشهد معين ثم أعبر عنه أو أن معلومة قديمة كانت غائبة عني ثم عثرت عليها . إنما عن الخبرات العامة فهي أنني واجهت نفسي كشاعر في عنقه عمل طويل يجب أن يقوم به وأعجبني الاستمرار فيه . وبدأت أقيم نفسي وأحكم عليها . حتى أنني عندما خلصت من العمل ، فكأنني انصرفت عن شيء لا أريد أن ألقى عليه نظرة أخرى لأنني أحياناً من خلال بعض القصائد تأخذني قصة معينة وتصرفني عن غيرها . وأخرج منها وأنا شبه محبوم وهناك قصائد أكتبها في حالة وعي وأستمع بها وقصائد تجثم على صدري بحزن شديد أو عمق شديد ، أو توجس مبهم . وعندما أنتهي منها لا أستطيع أن أتذكر كيف انتهيت من كل ذلك . وأنا ربما أحتفظ ببعض الحوادث والشاعر كما قيل طفل مندهش حتى من عمله ويتعرف على قدرته .

ربما تحدث ومضات معينة أثناء العمل فأقوم بإضافتها كما في قضية عازف القيثارة الأعمى . فقد كنت أستبعد في البداية أن الموقف يحتمل الإضافة ثم شعرت أثناء الكتابة أنني من الممكن أن أضيف هذا الجزء .

س : بمعنى أن الإضافات التي وضعتها كانت في جو متوتر أو قلق .  
ج : نعم هو كذلك .

س : ولكن ما هو نوع التجربة التي تعيشها أثناء هذا الموقف وهل تشعر بنوع من المتاعب النفسية ؟

ج : نعم كنت أشعر بتوتر ولا أنام وأعيد كتابة الورقة مرة أخرى . أو ربما عدة مرات وكنت أقلل من هذه الثثرة وأقف عند الأماكن

التي أشعر أنها مبتورة وأترك لها ( مساحة ) في ذهني كي تكتمل  
بماذا ؟ لا أعلم :

س : لو قارنت بين المسودة الأولى والثانية والأخيرة . وأنت تكتب الأولى  
هل كنت تحس بأحاسيس غريب عنه في المرة الثانية والأخيرة وهل  
كانت هناك خبرة خاصة وماذا كان يسبب لك من صعوبات مقارنه  
بالمرة الأخيرة ؟ .

ج : كان هناك حدث خفي بالنسبة لهذا العمل وذلك أن ملامحه مرت  
في خيالي كنت أصعد لحدوته وأتكشف لها أبعادا وأتخيل المنظر  
وأجد بعض الشخصوص والأمكنة والأزمنة أما الخبرة الجمالية فعندما  
كنت أعمل فيها للمرة الثالثة أو الرابعة فكنت أشعر أنني أمتلك  
العمل ولا يمتلكني فكنت أهذبه تهذبا مناسبا وكنت قد اكتشفت  
في زحمة تدفق الشعر بعض الأخطاء ولم ألتفت اليها ثم أعدت مرة  
أخرى قراءتها لتصحيحها .

س : هل كان استمتاعك بالعمل أكثر في المسودة الأولى أم في المسودة  
الأخيرة ؟

ج : كان في المسودة الأولى أكثر لأنني كنت أتلقي شيئا عزيزا متدفقا  
وما أرهقني أثناء كتابة العمل هو الشكاوى . فكنت أضيف وأعيد  
في الصياغة وأضيف ما جاء على لسان الفلاح في مختلف العصور .

س : ما هي خبرتك بعد اكتمال العمل ؟

ج : هنا بهجة الراحة كأنك مسافر . فأنت تشعر ببهجة الراحة الى حين  
تصل الى لحظة الوصول فتشعر بالراحة أو بالأمن أو الطمأنينة وشيء  
من الرضا . ومن الاستمتاع في البداية محاولات استكشافية مشوبة  
بالقلق وفي النهاية مصحوبة بالرضا .

س : هل في تقديرك أن الاستمتاع المصاحب للاستكشاف ، هل هذا  
الاستمتاع كنت تشعر به أثناء العمل أم أنه كان بظانة غير مشعور  
بها ؟

ج : كنت أشعر أن هذا الاحساس موجود عندي واعتبرته خافزا للأقبال  
على العمل ولكن لم يطف على السطح لأنني أحترم عدم الغرور عند  
المبدع .

س : هل كانت هناك لحظات يعكس هذا الاستمتاع مثلا قلق أو أرق ؟

ج : نعم . وكان سبب ذلك أننى كنت مشغولا بحالة مخاض وكذلك فى النهاية لأننى شعرت أننى محتشد بمضمون العمل ويجب أن أخرجها فى شكل جمالى نهائى وكذلك الملل من العمل .

س : هل قرأت المسرحية قبل أن تدفع بها الى المطبعة وهل لفت نظرك أن هناك أشياء يمكن تغييرها ؟

ج : لا ، ولكن لفت نظرى بساطة الاستهلاك والوتيرة الواحدة ولكنى قلت انى أعتبر أن العمل تمت طباعته .

س : ما هو دور الموسيقى فى المسرحية باعتبارها أهم ما يميز المسرحية الشعرية ؟

ج : كانت الموسيقى أحد العوامل المساعدة التى توصل الموضوع للناس فى المسرح فأنا كنت أرغب فى تحويل خشبة المسرح الى قافية أو وعاء جديد فكنت أراعى أن تظل الموسيقى واضحة وعالية النبرة حتى تظل الاذن متنبهة طوال تسعين دقيقة أو أكثر من الشعر على المسرح . وأنا أعتقد أن المسرح الشعرى يحتوى على قدر كبير من الانشاد ولدرجة أن بعض المخرجين رأوا أنها تحول الى المسرح الغنائى كلها على شكل أوبريت ولكننى لم أوافق لأنى أجبد المسرح الطليعى أو التجريبي وأردت أن تمثل برمتها شعرا .

س : ماذا أيضا عن الموسيقى الداخلية فى العمل - من حيث البحور والقوافى والأوزان هل كان لها دور ؟

ج : كان لها دور بتنوع المواقف . فكان يغلب عليها تشابه الوحدة الموسيقية فى النصف الأول من المسرحية ولكن هذه الموسيقى اختلفت عندما أصبح الفلاح وجهه للحائط ، فأصبحت صرخاته مصحوبة بنوع عال من الموسيقى تبعا للحالة الوجدانية .

س : هل تعتقد أن هذا يختلف لو كان نثرا ؟

ج : بالطبع فالشعر هنا أقدر على التأثير .

س : بالنسبة لجو الكتابة : هل كنت أحيانا تتعب وتتوقف ؟ وما هى المساعدات الإضافية للاستمرار فى الكتابة ؟

ج : أنا عادة لا أتعب أثناء الكتابة فأكون مستغرقا فى العمل فربما أكون مهموما ولكن لا أحب أن أكون مشوش المزاج ، ولذا كنت أكتب ليلا فى الصفاء وبعد أن أغلق الباب على وأكون جالسا على المكتب بصفة دائمة ومن الممكن أن أواصل الكتابة وأنا بعيد عن المكتب وعادة ما أستمر حتى الصباح فى العمل .



## لقاء

### مع الشاعر/ أحمد سويلم

س : نود أن تعطينا فكرة تاريخية عن اهتمامك بالشعر المسرحي وكذا قصة الشعر معك بوجه عام .

وبمعنى آخر حدثنا أولا عن عمومية الشعر ثم عن خصوصية المسرح الشعري لديك ثم عن كتابتك لمسرحية اخناتون ؟

ج : ان الفنان مهما كتب وأبدع فلا بد أن توجد في هذا الابداع أصدا من الطفولة يرجع اليها دائما في معظم ما يكتب ، بحيث أنك تجد جذور هذا الاهتمام الفني واضحة بل تكون ملمحا خاصا بالفنان . وعندما أعود بذاكرتي الى الطفولة ( أعني طفولتي ) أجد أنني نشأت نشأة دينية ، فوالدي كان شيخ طريقة أحمدية في ( بيلا ) ثم فتحت عيني على حلقات الذكر التي كانت تقام في منزلنا كل ليلة أربعاء وما فيها من الانشاد الديني وكان يروق لي دائما أن أشارك المجتمعين بالتلاوة والانشاد والتغنى بقصائد المديح النبوي والأذكار الإسلامية وأعتقد ان هذا يمثل بعدا من أبعاد التكوين الفني عندي ، الى جانب ما كان يقع تحت يدي من الكتب الأدبية التي كانت في مكتبة والدي في البيت مثل ( ألف ليلة وليلة ) وهي كثرات لا يخلو منه بيت من البيوت القديمة . الى جانب سير وأشعار الصوفية ( كابن الفارض وابن عربي ) وقد أتاح لي ذلك فرصة الاطلاع على هذه الكتب القديمة ولم أكن أدري وحتى وقت مبكر من عمري ما اذا كنت سأصبح شاعرا . وتمضي الأيام حتى يأتي يوم من أيام سنة ٥٦ ولم يكن عمري قد جاوز الأربعة عشر سنة ( أنا من مواليد سنة ١٩٤٢ ) في أعقاب حرب بورسعيد كنت معجبا بأغنية (لعبد الوهاب) تقول ( سلح جيش أوطانك ) ، وبلغ من شدة إعجابي بها انني جلست أكتب ما يشابه هذه الأغنية بالكلمات العامة . ثم ذهبت لأعرض ما كتبت على صديق أزهري كان في المعهد الأزهرى في البلد، وكان اسمه حسن محرم وهو الآن أستاذ في جامعة الأزهر . وعندما طلبت اليه أن يستمع الى ما كتبتنه استمع لي جيدا حتى النهاية ثم

أنصت برهة ثم قال لى لماذا لا تكتب هذا العمل باللغة الفصحى ؟  
ان هذه المحاولة محاولة شعرية • قلت وأنا مندهش : شعر مثل  
شعر ( امرئ القيس ) ومثل عنتره والمتنبى وغيرهم ؟

قال : لو انك كتبت هذا بالفصحى سوف تصبح شاعرا  
لا بأس به • حاول أن تجرب هذا • قلت : يا شيخ حسن ليس لى  
فى الشعر • أنا أحبه فقط وأستمتع بقراءته • فألح على ، وأخذ  
يشجعنى على أن أكتب الشعر الى أن اتقنت قصيدة فى مدح الرسول  
صلى الله عليه وسلم فى أواخر سنة ١٩٥٦ وبدأت علاقتى تتوطد  
مع الشعر من خلال التراث وغيره •

س : ما هو الايقاع الذى بدأت تكتب به ؟ بمعنى هل تلاحقت القصائد  
لديك فى هذه الفترة ؟

ج : عندما كنت فى ثانوى كنت أكتب فى كل أسبوع قصيدة أقدمها فى  
الاذاعة المدرسية ، وكان ذلك يشجعنى على أن أكتب ولا أزال أحتفظ  
بهذه التجارب الأولى الى اليوم ، وقد كتبت عليها ( ما قبل التاريخ )  
فهى تتضمن بطبيعة الحال تجارب تثير الضحك جدا ، ولكن كان لها  
وقعها فى زمنها حيث كانت تتضمن القصائد الوطنية والبراءة  
الوطنية التى كنا نعيشها فى زمن الدراسة الأول • ومن خلال  
ذلك كنا نكتب ونقلد القصائد التى كنا ندرسها ونستمع اليها وأغاني  
أم كلثوم وغيرها •

س : حين انتقلت الى القاهرة ، وبدأت علاقتك بالحياة الثقافية فى مصر ،  
هل كانت هناك أمور تشجعك وتمسكك بها ؟ وهل كان هناك  
ما يعوقك عن الحركة فى الاستمرار ؟ أم كانت المسألة محكومة  
بالصدفة والمعاشية ؟

ج : أعتقد ان حظى كان طيبا • فعندما حضرت الى القاهرة وكنت حاصلا  
على الثانوية العامة التحقت بالعمل فى دار نشر ، وبدأت علاقتى  
بالكتاب عن قرب وبالتالى العلاقة بالمؤلفين وكذا بالوسط الأدبى ،  
بيد ان هذا تم ببطء نسبي •

س : لماذا ؟

ج : لانى كنت قادما من الريف لا أعرف شيئا فى القاهرة • وكان حلمى  
أن أرى الشاعر فلان أو الأديب فلان • بل اننى عندما كنت أرى  
أديبا أعود للبيت وأحكى كيف التقيت بالأديب وماذا قلت له وماذا



قال لي . لقد كنت من قبل أحلم أن أرى الشعراء والأدباء الذين كنت أقرأ لهم . . . أذكر مرة أني ذهبت لمبنى الإذاعة في شارع البشريين لكي أزور صديقا لي هناك وكنت وقتئذ في الجامعة .  
 فرأيت رجلا طويلا أسمر اللون يتعامل مع موظف بصوت عال .  
 قلت من هذا ؟ فقلت لي هذا هو الشاعر ( محمود حسن اسماعيل )  
 قلت لا يمكن أن يكون هو ، فأنا أقرأ له قصائد ، فكيف يصيح هكذا .  
 بعصبية مكثت حزينا جدا لما رأيت عليه محمود حسن اسماعيل وكانت تلك هي براءة النظرة للأمور .

بدأت بعد ذلك في نشر شعري في الجرائد والمجلات بنوعيه التقليدي والحديث سنة ١٩٦٢ وسنة ١٩٦٣ . وقد نشرت أول قصيدة في بيروت ( وليس في القاهرة ) في جريدة اسمها « الحرية » ثم ( الآداب ) وبعد ذلك في مجلة الشبر واستمر النشر بعد ذلك في أكثر من مكان .

والواقع ان عملية الانتقال من الشعر التقليدي للشعر الحديث جاءت بعد مرحلة طويلة من التفكير . فقد استمر الشعر التقليدي معي مدة طويلة من ٥٦ - ١٩٦٢ حوالي ٦ : ٧ سنوات . وبعد ذلك راجعت نفسي فيما أكتب الى أن اقتنعت بضرورة التطور والانتقال الى التجربة الحديثة .

س : أي انك من ١٩٦٢ الى ١٩٦٣ بدأت تكتب وتنشر الشعر المتحرر من القافية الواحدة . ماذا اذن عجبك في الشعر كأداة أو بمعنى أدق هل اخترت وخذك طريق الشعر ؟ أم هو الذي اختارك أم كان الطريق الوحيد أمامك ولم يكن بد من أن تسلكه ؟

ج : أنا أعتقد ان كلا منا عندما يبدأ في الكتابة فهو يكتب أي شيء وكل شيء ولذا فقد كتبت الرواية الطويلة والقصة القصيرة ومقالات صغيرة في موضوعات متعددة ، وبعد ذلك كتبت الشعر في النهاية ، وحاولت أن أجد ذاتي في لون من هذه الألوان ولم أجدها الا في الشعر بمعنى أن الشعر قد جذبني اليه .

س : جذبك من جهة ماذا ؟

ج : ربما حل مشكلة التعبير .

س : هل يؤثر على تعبيرك توقع الآخرين منك ؟ أي توقعهم منك شعرا وعدم توقعهم رواية . هل كان لهذا تأثيره في دفعك دفعا في طريق الشعر ؟

ج : يحدث ذلك أحيانا للغير ، وبالنسبة لى أستطيع القول بأننى من الممكن أن أكون شاعرا وأكون شيئا آخر . فأنا كتبت الرواية وكتبت القصة ولكننى أشعر اننى لا أجد نفسى فى هذا أو ذاك بقدر ما أجد نفسى فى الشعر ومن الممكن أن يكون لدى الحس الدرامى فأستغله فى الشعر وكذا الحس الروائى فأستثمره فى الشعر أيضا بمعنى أن الشعر عندى يمثل اطارا تستثمر فيه أو تحتوى الفنون الأخرى .

س : أود أن أسألك عن رأيك فيما يسمى بالدفقة الشعرية هبل تتم القصيدة لديك مخططة أم قهرية أم تأتى بطريق الصدفة .

ج : كخبرة شخصية ... عندما كتبت الشعر التقليدى ، كان من السهل أن أقهر نفسى وأكتب قصيدة ... لماذا ؟ لاننى ، وهذا سلوك لدى المبتدئين ، كنت أجمع القوافى المناسبة ( مائة قافية مثلا ) أضع قصيدة قديمة فيها مائة بيت بقافية واحدة ثم أحاول أن أكتب مثلها .

وهنا نجد أن عملية الصناعة لدى الذين يكتبون الشعر التقليدى أكثر ظهورا وطفيانا على عملية الابداع . فأنا لا أستطيع القول بأننى بدأت بالابداع وانما فى البدء كانت الصنعة . ثم يأتى الابداع كمرحلة تالية وفى الشعر الحديث يحدث العكس ، الابداع يأتى فى المقدمة أو ما أطلقت عليه الدفقة الشعرية ... فأنا ليس فى مقدورى أن أجلس وأقول : سوف أكتب الآن قصيدة ... لا يمكن أن يكون الأمر هكذا . وانما يمكن أن أفعل شيئا آخر يوهمنى بإمكانية الكتابة كأن أمسك بقلم وورقة ويبقى فى ذهنى مثلا بداية العمل ، ثم لا أعرف الى أين أو من أين جاءت فأكتبها ، وقد تأتى معى وتستمر وقد تمتنع فألقى بالقلم جانبا وأمزق الورقة .

س : والآن عندما تبدأ العمل فى قصيدة معينة ما هى المحركات الأساسية التى تدفعك للمواصلة والاستمرارية ؟ بمعنى آخر أنت تعمل فى الشعر ما الذى تلاحظه من خلال خبرتك لكى تواصل مثل هذه الحالة الفنية ؟

ج : بمجرد أن أمسك بالقلم والورقة وأبدأ أكتب الشعر فهذا يعنى اننى اخترت الايقاع والفكرة وينقص فقط التعبير عنها . أعنى التدفق الفكرى والصورة ... الخ . أحيانا أجد نفسى أكتب بتدفق شديد جدا وأحيانا أكتب ببطء . وأنا أخبذ التدفق الشديد جدا لكى ألاحق الأفكار الموجودة فى ذهنى قبل أن تهرب . وأتصور أن البطء

في الكتابة مفضل في المجال العلمي خاصة لما يتطلبه من تمحيص .  
 أما في الابداع الأدبي فمن الأفضل كخبرة شخصية الكتابة بسرعة .  
 وليس مهما أن تكون هذه الكتابة هي النهائية أو الشكل النهائي ،  
 وانما المهم أن أفرغ ما في ذهني بسرعة على الورق ، ثم تتم بعد  
 عملية الافراغ عملية أخرى هي التمهيص والتنقيح والتعديل والحذف  
 الى أن تصبح القصيدة في شكلها المقبول .

س : حينما تبدأ في كتابة القصيدة يكون ذهنك مشحونا بخبرات كثيرة  
 من معاني وصور مستمدة من الواقع أو غير ذلك . فهل حينما تكتب  
 القصيدة يمكن أن تأخذ خبرتين أو ثلاثة أو أربعة وتمزج بينها لتخرج  
 لنا صورة جديدة .

ج : هذا غالبا ما يكون موجودا بشكل أكثر دقة وتكثيفا بمعنى أنه قد  
 يكون هناك خبرة تمثلتها من عشرين عاما ولا أعيشها تماما لكنها  
 مختزنة في اللاشعور ، وقد تنجذب الى الموضوع الذي أعيشه  
 فأستخدمها وقد تظل عشرين سنة أخرى دون أن ألقى لها بالا .  
 فهناك مجموعة خبرات ومحور كالمغناطيس يجذب له كل شيء به  
 سمة مشتركة معه ويطرد الخبرات التي ليس لها صلة به . وأسوق  
 لك مثلا من قصيدة ايزيس تقول بدايتها :

« اسكن عينيك فلا تنهزمي في عيني » هنا أتصور نفسي  
 (أوزوريس) يتكلم مع ايزيس ، ومع ذلك فليس لها علاقة موضوعية  
 بالأسطورة غير مجرد كلمة أو كلمتين في القصيدة كلها فأنا أخذت  
 باطن أو جوهر الأسطورة أو الخبرة التي تركتها الأسطورة على ذهني  
 وعلى مشاعري وعلى أسلوبى لكى أكتب فيها .

س : كيف توفق بين الأفكار والخبرات غير المتوافقة من حيث مناسبتها  
 للموضوع الذي تعالجه ؟

ج : اننى أأخذ هنا المدخل دراميا حيث الصراع والفعل وليس القول .  
 س : هل الموقف هنا يكون سهلا بالنسبة لك من حيث امكان السيطرة  
 عليه ؟

ج : الواقع انه اذا كان هذا التناقض واضحا جدا فان المسألة تصبح  
 سهلة بالنسبة لى ، وحينما لا يكون المتقابلان متصارعين على السواء  
 . أجهد نفسي في سبيل ايجاد هذا الصراع . ان على أن أبذل الجهد  
 في سبيل اعادة صياغة الخبرتين بطريقة تتيح لى الكتابة .

س : يرى البعض ان القصيدة الشعرية مسألة فريدة في صياغتها وفي

أوزانها والأهم من ذلك في ألفاظها • وإن اللفظ هنا إن لم يكن برّيا  
فلن يوظف توظيفاً شعرياً • فهل يكون متاحاً لك مثل هذه الألفاظ  
بسرّ أم أن القلب الشعري عندك له ألفاظه وقوانينه ؟

ج : مفهوم القاموس الشعري عندى ليس مجرد الفاظ أو مفردات جاهدة  
فالمفردة لابد أن تكون في وسط مفردات كثيرة لكي تصبح كائناً حياً  
يتحرك في وسط حي ، في وسط القصيدة كلها • وكذا في علاقة  
بالمفردة التي قبلها والتي بعدها • بمعنى أن السياق هو الذي يحدد  
شاعرية اللفظ •

فحينما أكتب مثلاً :

أبدأ لن تضييعي فعيني عليك

إذا كنت تمشي خلفي

فكل الجداول والشجر المتعانق حولي

مرايا تدل عليك

فإن كلمة ( أبدأ ) هنا قد اكتسبت بعداً جديداً في السياق  
الشعري حينما وضعت إلى جانب غيرها •

في حين نجد في قصيدة أخرى تنسجم الصورة بانسجام المفردات  
كما في هذه القصيدة •

حين يرتعش الضوء في شففتي

تصبحين حروفي

حين يحاصرني الليل بالخوف

أقفز بين يديك

يد ترني

يحملني وجهك - الحلم

ينضجني وجهك الدفء

فالدثار • والشوق • ثمة الحمل والحلم • ثم الإنضاج والدفء  
تحقق هذه العلاقات نغماً خاصاً وفكراً خاصاً أيضاً •

س : ننتقل لنقطة أخرى هل يحدث توازي بين نخالتك الشعرية فيما قبل  
أو في ظروف كتابة القصيدة وبين ما يسجل على الورق بالفعل ؟ •

بمعنى لو قارنا بين جالتك النفسية قبل وإنشاء كتابة القصيدة

فهل تختلف أم تتشابه أم انك تتجرد من مشاعرك الخاصة لتتخبط  
فى مشاعر معينة أثناء كتابة القصيدة أو المسرحية أو العمل الفنى  
بوجه عام ؟ وهل يخدم ذلك العمل الفنى بوجه عام ؟ وبمعنى محدد  
لو كنت حزينا فى حالتك العادية هل يظهر هذا الحزن فى القصيدة ؟  
وهل يخدم ذلك العمل الفنى أو يوظف لتطويره ؟ .

ج : ان ذلك يتصل بالموضوع الذى أكتبه ، وأنا أتصور ان ظروف كتابة  
قصيدة معينة يختلف عن ظروف كتابة قصيدة أخرى . فانا استغل  
حالتى النفسية مائة فى المائة . لاننى بشر أحس ولا بد أن أعبر عما  
أحس ومن ثم فإن جزءا كبيرا من القصيدة ذاتها يعبر عن حالتى  
النفسية ودوافعى وخبرتى النفسية التى أعيشها . والاختلاف يكمن  
فى التعبير بمعنى انه عندما أكون حزينا فقد أجعل هذا الحزن  
فلسفيا مثلا ، ولا أجعله قاتما وقد يكون حزنا ذاتيا خاصا بى  
ولكننى أتساءل ما ذنب الآخرين أن أقحمهم فى عالمى الشخصى :  
ومن ثم لابد من تعبير يحدث فيه توازن بين حالتى الذاتية والحالة  
النفسية للآخرين ، بمعنى أنك تحول الحزن الشخصى الى حزن عام  
أى عملية توظيف للخبرة الذاتية .

وأسطيع ان أخيلك الى كثير من قصائدى التى أتناول فيها  
الرمز الذاتى .

س : نقطة أخرى بخصوص عملية تجميل العمل الفنى . أنت لست  
فليسوفيا أو مفكرا بالدرجة الأولى ، ولكنك فنان فى الأساس .  
والحقيقة ان الموقف الفنى يحتاج لعملية تجميل بالدرجة الأولى -  
فما هو الأسلوب الذى تتبعه لكى تجعل عملك جميلا ؟ .

ج : أنا أتصور أن العمل الفنى يتكون من جزئيتين ( المعنى والمبنى )  
أو الوعى واللاوعى وعندما أشرع فى كتابة القصيدة يبرز اللاوعى .  
لان الوعى عندى محدد من أول شعر أكتبه ويتمثل فى تحديد البناء  
أو المعمار الجمالى للقصيدة فانا أجد منذ البداية الوزن والقوافى ،  
والقصيدة هل ستكون أجزاء أو بلا أجزاء أى مجرد استطرادات  
وأحدد أيضا من الوعى - مفردات معينة قد تساعدنى على إبراز  
الفكرة . يعنى عندما أتكلم عن الحزن فينبغى أن تكون كل تداعيات  
الحزن حاضرة فى ذهنى . وقد لا يكون هذا الوعى كاملا ولكنه الى  
حد ما يمثل عملية تهيؤ أو تجهيز . وهذه المسائل المتعلقة بالبناء الفنى  
والتركيب يجب أن تكون محدودة وجاهزة الى حد كبير حتى لا أشغل

بها أثناء كتابة القصيدة . ولذا يمكن أن أشطب السطر وأعيد كتابته بسرعة لمجرد انه نحاني ناحية بعيدة عن السياق .

س : هل يمكن أن تعيد تشكيل العمل بعد أن تكتبه ؟

ج : ممكن جدا . وأنا بذلك أصلح من نفسي أو من حالتي النفسية ما في ذلك شك لأنك تعبر عن النفس ولكن في إطار الحالة النفسية العامة وليس الذاتية ، لانه بتكويني الآن أستطيع أن أكتب شعرا وأفرغ فيه هذا أو عكس ذلك الذي بداخلي - وأنا أتصور أن الشاعر عندما يكتب قصيدة فان عليه بلوغ المعاناة الى درجة الشجن الذي لا بد بعده من افراغ ما نحسه أو نعانيه . هذه اللحظة كثيرا ما لا نبلغها . وبقدر ما تكون القصيدة جيدة بقدر ما تقترب من هذه اللحظة ، فهي مثل الصخور التي يصعب تسليقها . وفي بعض اللحظات يمكن أن نتصور أنها مناسبة مائة في المائة في حين أنها أحيانا لا تقدر الا بخمسين في المائة . . . لماذا ؟ لاننا نقهر أنفسنا على الافراغ في حين انه لو انتظرنا قليلا فقد ترتفع وتنضج ، ولكن لا نصل اليها مع ذلك لأن نقطة الابداع الالهى هذه لم تأت . ولو جاءت لكتب الشاعر منا أحسن قصيدة في العالم . فنحن نحاول بقدر الامكان الاقتراب منها ولكن لم يوجد فنان بلغ هذه اللحظة . ان أية قصيدة أكتبها ولا تضيف جديدا الى القصيدة التي قبلها . . لا أدخلها في حساب مسيرتي الشعرية .

س : هل ثمة جهد معين يمكن بذله لكل تصل اليها ؟ وما هي أدوات الفنان ووسائله لبلوغ ذلك ؟ هل هي الفاظ أم أفكار أم معاناة ؟

ج : هي كل هذا وقد يكون المحور ذاته ثقافة فيستدعي حوله أشياء أخرى أو كلمة أو فكرة . ونحن نحاول أن نجعل كل هذه العناصر في حالة فعالة ودوران وصراع . والنتيجة تمثل حصيلة لتفاعلات هذه العناصر .

ومهما كانت الفكرة التي أعبر عنها . . فاني في أسلوبى في الشعر لا يمكن أن أبتعد عن مساره الذي ارتضيت ، قد أقصد الى الايغال في اللغة في المواقف التي تتطلب ذلك . خاصة تلك الأفكار المستمدة من التراث ، وقد ألجأ الى التبسيط في المواقف البسيطة ليحدث التوازن المطلوب بين الفكرة والتعبير .

لكن الأمر لا يكون كذلك دائما . . فانا أتجرك في إطار خاص بى . . وألتقط من زاويتي الخاصة أيضا . . وأمسك بزمام اللغة

الملائمة لكل موقف بحيث لا أصل الى الغموض المغلق ولا الى التبسيط  
المخل .

لنأخذ مثلا قصيدة بعنوان ( أريدك ) . حيث تناولت فيها كل  
ما يمكن أن يريده رجل من امرأة يحبها ( بعد ذاتي ) ثم على مدى  
أوسع كل ما يمكن أن يطلب مواطن من وطنه الأم ( بعد عام ) .  
وكان من الممكن أن تطول وتطول كثيرا هذه القصيدة ، لولا أنني  
كتفت بقدر الامكان ما أريد الوصول اليه .

أقول في تلك القصيدة :

أريدك كل الأحاديث بيني وبين رفاقي

كل القصائد يختلف المنصفون عليها

أريدك كل خطايا المحبين

شوق العرائس في ضفة النهر

اني أريدك قاتلة لو أخونك

كأسرة لو أبيع عرينك

حارقة لو أبوح بسرک

ثم بعد استنفاد أكثر ما أريده منها قلت :

« لو تجيئين لي غير ما شئت

ها آندا لا أريدك

لا . . . أريدك »

وكل القصيدة تفاعلات وحصيللة لكل ما نريد ويراد منا

س : هنا تأتي للشعر كقنطرة بين الفن والتراث ثم المسرح . ونريد ان  
نتعرف على الفرق بين الشعر وبين المسرحية النثرية أو بين القصيدة  
الشعرية والمسرحية النثرية والرواية والقصة القصيرة ، من وجهة  
نظرك - كعمل فني - ومن واقع خبرتك الشخصية باعتبارك  
مارست بعض الأنواع المختلفة . ما هي الهوية الخاصة للشعر في  
انك تعالج بها موضوعا ولا تعالجه بقصة قصيرة مثلا . ما هي أهمية  
الشعر هنا ؟

• يعنى ايزيس مثلا كان ممكنا أن تكتب قصة فلماذا كتبتها شعرا ؟

ج : هناك شئ غريب يحدث عندما يشرع الواحد منا في كتابة موضوع  
بالشعر وأبتداء يستطيع الشاعر أن يكتب أى موضوع لأبد من أن  
نسبلم بذلك .

س : يمكن القول اذن أن اجادتك للشعر كشاعر هي التي تجعلك أكثر تجويدا في كتابة الموضوع أم أن الموضوع لا يمكن كتابته الا شعرا وإذا كان الموضوع يمكن كتابته بأى أداة شعرا كانت أو رواية أو مسرحية فما هي ميزة الشعر ؟

ج : الواقع أن الموضوع يمكن أن يكتب بأى أداة • ولكن تفوق الشعر يكمن في انه ممكن ان يتفوق على الأدوات الفنية الأخرى في انه يحمل المشاعر الى وجدان المتلقى بأسرع اثرا من أى فن آخر • وأنا أتصور أن التذوق الفني للشعر يدوم مع المتلقى أكثر من قراءة الرواية أو الاستماع اليها • فالشعر أكثر أداء بما يحويه من نغم خاص وموسيقى وإيقاعات وتركيبات لفظية معينة • • • • • ومعالجة وتكثيف وإيجاز • كل هذا يحويه الشعر • ويحوى سردا أيضا • في حدود ذلك قد يعلق في ذهنك سطرا من قصيدة تحوى حكمة أو معالجة جديدة أو إيقاع أو رقصة أو حالة ويدوم الى زمن بعيد • الخ • فهذا يمكن أن يوجد في الشعر ولكن قد لا تجده في الرواية أو المسرحية أو الفن التشكيلي • ومن ثم يقال ان الشعر يشمل الفنون الأخرى فقد يأخذ من الفن التشكيلي صوره أو جمالياته ومن المسرح الدراما ومن الرواية السرد والحوار • • • • • الخ •

س : هذا حسن لانه يقودنا للمسرح الشعري • • لقد كتبت حتى الآن مسرحيتين اخناتون وشهريار ( وهناك مسرحية ثالثة ( أوديب ) لم تطبع بعد ولكنها مكتوبة ) •

متى فكرت في كتابة أول مسرحية شعرية لك ولماذا كتبتها ؟ وما السبب المباشر لتفضيلك هذا القالب الذي كتبت من خلاله دون غيره ؟

ج : المسألة تبدأ عندى كقصيدة أولا • فأى مسرحية شعرية كتبتها بدأت كقصيدة أو كجزء من قصيدة وبعد ذلك وجدت أنها لا تشبعنى • لا تقول كل ما أريد أن أقوله • ففكرت في شكل المسرحية ربما أستطيع أن أقول من خلالها كل ما كنت أود أن أقوله في القصيدة • هذا من ناحية الفكرة أو الاستيعاب والمفروض عمل مكثف بلا شك • وحتى على المستوى العالمى لقد دهشت حينما وجدت قصائد العالم لا تزيد عن صفحة واحدة في حين أن قصائدنا لا تقل عن ثلاث صفحات • وأنا أتصور أن سبب هذا يرجع للغتنا ، وما تتسم به من خصائص • هناك بالطبع أسباب أقوى منها طبيعتنا الحياتية وأسباب سلوكية أخرى • المهم ان المسرحية تعطى استيعابا أكثر



وتركيزا على أحداث معينة تريد إبرازها ونستطيع أيضا من خلال  
إطارها أن نقول ما نريد أن نقوله من رأى حول أى حدث .

س : من المعروف أن المسرحية بدأت فى شكل شعرى . حدث هذا فى  
المسرح المصرى القديم والمسرح اليونانى . وقد بدأت الآن حركة  
رجوع للشعر المسرحى . ويسود احساس بأنه اذا كان المسرح  
معاناة فى التقديم والجهود الابداعى فلن تكون هناك معاناة أكثر اذا  
ما كتبت المسرحية شعرا وتم الأداء بأسلوب شعرى . ما رأيك فى  
ذلك ؟

ج : فى الحقيقة أن هناك معاناة أخرى يمكن أن نضيفها هنا . لان اختيار  
الأسلوب الشعرى الذى سوف تكتب به ليس أمرا هينا . فعندما  
أقرأ لعزير أباطة أو أحمد شوقى لا أجد شعرا مسرحيا ، ولكن أجد  
قصائد طويلة غنائية ، فى حين أن المسرحية المكتوبة بالشعر الحديث  
تفيض بالدراما بمعنى أنها مغمضة بالحركة والفعل أعنى الفعل  
الدرامى لدرجة ان من الممكن أن يبرز هذا الفعل ليأخذ أعماقا بأكثر  
مما يبدو على السطح .

م : ننتقل الى ( اخناتون ) وأنا أتحدث عن اخناتون بالذات على اعتبار  
انك نشرتها وأصبحت معروفة . ماهى بدايتك معها ؟

ج : كانت البداية عادية جدا كنت أقرأ فى التاريخ القديم وبالتحديد  
فى كتاب ( موكب الشمس ) للدكتور أحمد بدوى حتى وصلت  
لعصر اخناتون فادهشنى انه كان عصرا قصيرا فى التاريخ المصرى  
لا يتجاوز ستة عشر عاما ، ووجدت على الرغم من ذلك ان الدكتور  
( بدوى ) أفرد له ما يربو على ثلاثمائة صفحة ، فدهشت جدا لقصر  
هذه المدة وكثرة الصفحات التى حولها الكتاب عنها . فى حين أنه  
يتكلم عن فراعنة آخرين عمروا طويلا فى صفحات قليلة جدا . . .  
ووجدته يعرض لعصر اخناتون بتفصيل رائع : لكل النواحي الفنية  
والثقافية والتربوية والسياسية . . الخ . فقرأت هذا الكتاب  
واستوعبته وعزمت على أن أقرأ بتفصيل أكثر عن هذا الرجل وبدأت  
أبحث عن اخناتون فى كل الكتب ووجدت نفسى أعبر عنه بقصيدة ،  
سُميتها ( فى معبد الشمس ) فوجدت ان القصيدة لا تقول شيئا  
أو لم تستوعب كل ما أريده عن اخناتون وأود التعبير عنه . من هنا  
بدأت أفكر فى عمل مسرحية شعرية . . وبدأت فى كتابة اخناتون  
كمسرحية ( بالشعر طبعا ) لانه من تجاربى مع الفنون الأخرى وجدت  
ان الشعر هو طريقى أو أداتى الأساسية فى التعبير . .

س : هل يوجد اختلاف بين المسرحية الشعرية والقصيدة العادية من حيث  
التكنيك والمعالجة ؟

ج : بالطبع هناك اختلاف من نواحي كثيرة . من ناحية الأسلوب مثلا  
أتصور أن الشعر فى القصيدة غير جماهيرى ( بمعنى انه يحتاج الى  
قارئ ) أما الشعر فى المسرح فلا بد أن يكون جماهيريا يحتاج لعرض ،  
ومن هنا لابد أن تقترب اللغة فى المسرح الى لغة ( الحكى ) أعنى  
اللغة العادية فى إيقاعات شعرية .

س : هل يؤثر هذا على اللغة فتصبح خطابية ، أو يؤثر على عملية التكثيف  
الشعرى ؟

ج : هناك مواقف لابد أن تكون خطابية ومواقف أخرى يجب أن تكون  
شعرا فلا بد من الجمع بين الاثنين . ففى مواقف معينة لا يستغنى  
عن الشعر فيها كصور جمالية ، ومواقف أخرى لا تستدعى هذا ،  
وانما تستدعى أن تقصد اليها وتقولها مباشرة ومن ثم فلغة الحكى  
أقرب للمسرح ولو قلتها فى القصيدة تسقط . فالقصيدة تكثيف  
شعرى .

س : نريد أن نتكلم عن العنصر الدرامى فى الحدث ، هل الحدث يخطط  
له من البداية ؟ وإذا كان الأمر كذلك كيف تحمل شعرك الهائم  
الطليق على مسائل مخططة أصلا ؟

ج : نعم هناك هناك تخطيط من البداية وهو تخطيط عام . بيد أن الشعر  
كما قلت ليس هائما ، ولكي يحدث توازن بين الدراما كأداة واللغة  
لابد ان أنزل قليلا بمستوى اللغة الى الحد الذى يمكننى به أن أعبر  
بما لا يشغلنى بالشعر فقط أو بالتفكير فى الصورة — فإذا جاء ذلك  
تلقائيا فهو أحسن ، وإذا لم يأت ينتهى الموقف الى هذه الصورة .

ومن المعروف انه فى شعر القصيدة لا تفكر فى شيء سوى أن  
تكتب شطرا وتتحدد بذلك عناصر كثيرة منها القوافى والأوزان  
والبحور لا يتحدد الهدف لأن هذا الهدف يتم فى المدى البعيد أما  
فى المسرحية فالمسألة تختلف ، حيث تحدد سلفا الشخصيات والاطار  
العام . وهنا أريد أن أتكلّم عن الدفقة الشعرية فى المسرحية يعنى  
مثلا فى مسرحية اخناتون وبالتحديد أم الملك ( تى ) لها وجهة نظر  
معينة تريد أن تعبر عنها . وطبعا هنا تم التجهيز للموضوع بشكل  
كاف بحيث لا تبذل جهدا لكى تؤلف لها فكان معانيها جاهزة  
لكن التجهيز هنا لا يعنى التجهيز التاريخى وانما من خلال صياغة

خاصة من الممكن أن تختلف مع التاريخ من وجهة معاصرة. فالتاريخ عندى لا يعدو أن يكون إطارا . وفى اخناون تم استخدام الاطار التاريخى ، ثم شكلته لى أقول من خلاله شيئا . فالتخطيط ينبغى أن يكون واضحا فى ذهنى وأن يتطور باستمرار حتى يمكن أن أوجهه للهدف الذى أهدف اليه .

س : اذن هل تشعر بأنك تنطلق بسرعة فى لوحة أو موضع أكثر مما تستدعى الحوادث التى كان مخططا لها ؟

ج : أنا أحاول باستمرار أن أكون واعيا ، بمعنى أن عنصر الوعى يبقى داخلى ، لأننى وأنا أكتب مسرحية وليس قصيدة يجب أن أضع يدي على خطين متوازيين هما ( الدراما واللغة ) .

س : من ناحية عناصر المسرح والتى من قبيل الحدث والديكور والحدوتة والأسلوب والموسيقى والإيقاع ، هنا بالنسبة لعنصر الإيقاع الشعرى يوجد داخل المسرحية أكثر من إيقاع وأنت تنتقل من إيقاع لايقاع داخل المسرحية - أما القصيدة فأظن أنها تحتوى على إيقاع واحد غالبا ، فكيف تعالج هذه العملية ؟ وهل يمكن أن يتم هذا الانتقال فى جلسة واحدة ؟

ج : ممكن . واعتقد أن كل إيقاع شعرى له درجة تدفقه الخاص عن الإيقاع الآخر ، أو درجة تمهله أو سرعته أى سرعة تدفق ، فيمكن أن أجعل شخصية من الشخصيات متمهلة . فأعطيها إيقاعا متمهلا ، ويمكن استخدام ألفاظ أو مفردات مناسبة تعطينى التمهّل المطلوب . ثم يمكن أن أنتقل الى الإيقاع السريع لضرورة أخرى فالانتقال هنا انتقال نفسى أو ضرورى أكثر مما هو يخضع لمجرد أنى لا أستطيع أن أكتب على هذا الإيقاع ، وكل ما فى الأمر أننى وجدت وأنا أكتب أن الشخصية وجهت يدي وذهنى بطريقة معينة فهى استجابة للفعل من ناحية ولتطور الشخصية من ناحية أخرى .

س : هل الإيقاع له وظيفة فى المسرحية ؟

ج : بالطبع ، وظيفة حمل الفعل الدرامى بالسرعة المناسبة . أو جعل الشخصية توقع كلامها بسرعة ملائمة لمقتضيات الحال التى هى فيها .

س : هل هذا يكون واضحا فى ذهنك أو أنك تجهز له أو هو يأتى من خلال سياق العمل .

ج : الواقع أنه يأتى من خلال سياق العمل فالإيقاع بالذات لا يتم التجهيز له .

س : هل لك ايقاعات شعرية مفضلة خاصة بك ؟

ج : فيه ايقاع مفضل عندى ( المتقارب ) كنموذج شعرى فى ايزيس  
« أسكن عينيك فلا تنهزمى »

وهذا الايقاع يشيع فى مسرحية اخناتون

وأظن أن صلاح عبد الصبور فى ( العلاج ) استخدم أربعة  
ايقاعات وأنا استخدمت حوالى ثلاثة ايقاعات .

س : هل سيطرتك هنا على هذا البحر أو الايقاع هى التى دفعتك الى  
تفضيله ؟

ج : نعم ربما يكون الايقاع محملا بالتدفق الشعرى أكثر .

س : لقد قرأت مرة لأحد الكتاب كلاما مؤداه أن القرآن سوف يضع  
لأن القراء يقبلون على قراءة سور ذات ايقاع مفضل لدى بعض  
المستمعين - فهل ينطبق مثل هذا الكلام على الشعر خاصة الشعر  
المسرحى . . بمعنى أن استخدام محور معينة يمكن أن يضايق  
المستمع أو تضايقك أنت وأنت تكتب المسرحية .

ج : الواقع ان الشعر الحديث حين بدأ بدأ بالرجز وقد كتب عبد الصبور  
شعرا كثيرا بهذا الايقاع ، ثم تطور أمر الايقاعات حتى وصل الايقاع  
السريع الذى يمكن أن يتناسب مع سرعة الحياة حولنا غير ان هذا  
لا يمنع من أن هذا الايقاع قد يصبح تقليدا . بعد فترة معينة ومن ثم  
عندما أشرع فى كتابة المسرحية ففى ذهنى الكتابة على الايقاع الصالح  
لحمل الشخصية ، ومن ثم فأننى أختار الايقاع الذى أكتب به ،  
وقد أستبدل به آخر يمكن أن يعطينى الشخصية التى أريدها فهى  
عملية موازنة لا أكثر .

س : قرأت لأحد الكتاب أنه عندما تكتب فما عليك الا أن تجمع زيد  
وعمر . . . الخ وشخصياتهم معروفة مسبقا يتفاعلون ويتصارعون  
وهو يشاهدهم ويعبر عن هذا الصراع فتخرج المسرحية ؟

ج : لا أدري . . ربما تضررت شيئا آخر وهو أننى عندما أشرع فى كتابة  
المسرحية فأننى أعيش داخل كل شخصية . . يعنى وأنا أكتب  
اخناتون أصبح أنا اخناتون نفسه .

س : عندما تكون الشخصية بغيضة كشخصية شهریار مثلا هل جاذبية  
أم عدم جاذبية الشخصية تفرض نوعية معينة من الشعر ؟

ج : قد يكون ذلك غير متحقق تماما في الشعر ربما لان الندي يكتب أساسا شاعر ، وتركيب اللغة هو الحد الفارق هنا لأنه عندما أنزل باللغة درجة تنزل معى المسرحية .

س : يحدث أحيانا عندما نقرأ بعض الأفكار لتوفيق الحكيم في مسرحياته نجد أنه ينتقل بكل شخصية من شخصياته لمستوى معين من اللغة : أليس ذلك ممكنا في الشعر ؟ وأليس عيبا كذلك أن يسير الشعر على مستوى واحد بطيء الأداء ؟

ج : من الممكن سد هذه الثغرة بتلوين في الايقاعات يجعل مستوى اللغة يتغير أيضا وكذا مستوى التعبير . فاللعب بالايقاع يؤدي لتنوع في الأداء .

س : يعنى أنا أريد أن أصل هنا لما يسمى بسوقية اللغة هل من الضروري ان الشخص السوقى يلزم له لغة سوقية .

ج : لا يلزم هذا طبعا . لأن هذا فن ( فالتعبير عن السرقة بالرسم تعبیر جمالى ) والايقاع هنا يمكن أن يعبر عن هذه . أو ان المعانى المكثفة تلتقط من الواقع شريحة وتكثفها منه فليس مهما أن يكون البطل لصا أو رجلا ، لكن المهم هو درجة ( التكثيف ) الفنية . كما أنه من الضروري أن يكون هناك مستوى أدنى من حيث التكثيف لا نبعد عنه فى التعامل مع الشخصيات .

س : وأنت تتقدم من جلسة لجلسة هل تشعر باختلاف فى درجة التدفق والانسياب من جلسة لأخرى ؟

ج : هذا يحدث اذا ألزم الكاتب نفسه على الكتابة فى وقت غير مناسب ، وأنا من جهتي لا يحدث معى ، لاننى أحس أنى أكتب شعرا ، ولا أشرع فى كتابة المسرحية الشعرية الا اذا كانت لدى الرغبة فى انائها .

س : ما هى المصاعب التى تقابلها فى انهاء المسرحية ؟

ج : أخطر شئ فى المسرحية أنك تضع لها نهاية حاسمة . اننى أحب أن أنهى مسرحياتى بطريقة مفتوحة لو قلنا أن نهاية القصيدة الشعرية تكون طبيعية أو حماسية أو منطقية الى حد كبير . فهل فى المسرحية الشعرية تكون النهاية كذلك ، يعنى ممكن توصلى لحل واقعى أو غير واقعى ؟ المهم ألا أشعر باننى أفرض على المتلقى حلا قد يعجبه قولاً يقتنع به ولكن عندما أتركها مفتوحة فأننى أترك فرصة

لاحتمالات متعددة تمتد من الموافقة الى عدم الموافقة . يعنى فى اخناتون انتهت المسرحية باننى قلت : « ان هذا الرجل يعبر عن وجه مصر الذى يمكن أن يعيش ألف سنة . كيف أعبر عن ذلك ؟ لقد ودع المسرح الذى كان قابعا فيه ليعيش وسط الناس . هذا الحزن يقول حقيقة شيئا يمكن أن يستمر وهذا هو ما جعل الناس يقولون هذا أفضل من أن يموت اخناتون - مع ان التاريخ قال أنه مات ، وأنه مات مسموما . السم والقتل والموت سقوط البطل عادى وأنا هنا ممكن أسقطه أو أصيبه بطريقة ثانية . . طريقة فتح النهاية بدلا من اغفالها . لان فتحها يعطينى فرصة لأن أقول ما لا يمكن أن يقال . وتظل الحكاية عالقة فى ذهن المتلقى وتثير عنده تساؤلات وتساؤلات .

س : نريد أن نتكلم فى موضوع تحديد عدد الفصول كيف تتم عندك ؟  
ج : معروف ان المسرحية الشعرية ليست كالقصيدة أو الرواية فالفن بوجه عام انتقاء لمواقف وتكثيفها . والمسرحية قد تكون من فصلين أو ثلاثة أو أربعة . والشاعر لكى يختار المسرحية يقدم أشخاصه التى يقدمها للتاريخ فيكشف الماضى كله من خلال جملتين ، ثم يختار امكانية الزمان والمكان لانه ليس ممكنا أن يعرض شخصياته وأحداثه كل الوقت .

س : هذا بالنسبة للمسرح النثرى أمر مفروغ منه حيث يمكن أن تؤدى المسرحية كلاما فهل الشعر يعتبر مساعدا وعونا أم معوقا لاختيار اللحظة التى تكثف عندها الأحداث .

ج : هذا يتوقف على قدرة الشاعر على امتلاك ناصية التعبير فقد يملكه بشكل متمكن فيقول كل ما يريد من خلاله .

س : أنا أعنى عنصر الحدث بمعنى اختيار الوقت الذى تصنع فيه الحدث الذى يشع على الحقبة الزمنية كلها ؟

ج : هنا لا يختلف الشعر عن النثر ما دام الشاعر يمتلك اللغة التى يستخدمها ، والرؤية الواضحة ، فإذا عجز فهذا عجز الشاعر وليس الشعر ، لأن اللغة أداة الرؤية عالم يجمع صفات الفكر وإذا كنت متمكنا منها تماما فسوف أكتب شعرا أو نثرا بدرجة جيدة .

س : أنت عندك ثلاث مسرحيات ( أوديب - اخناتون - شهباز ) وواضح انك تختار شخصيات من التاريخ . حولها كلام كثير ولها خصوصيتها وثراؤها وقد عالجت أكثر من مرة ، فمثلا اخناتون له عدة معالجات

وشهريار عولج كثيرا فما هي الرؤيا الجديدة التي تقدمها في هذه الأعمال ؟

ج : قبل أن أكتب أحاول قراءة كل المعالجات ولا يكون في ذهني توقع مسبق بأنني سوف أكتب عنها . واخناون مثلا قرأت اخناون باكثير ، واخناون أجاثا كريستي فوجدت انه من الممكن أن أضيف بعدا ثانيا لشخصية اخناون فكتبتها ببعدها الجديد . وأوديب كذا مرة ولكني حاولت أن أتناولها بطريقة عصرية ، كذلك شهريار ، فقد عولجت شهر زاد كثيرا ووجدت انه من الممكن أن أضيف رؤيا جديدة لها . والمهم قبل أن أكتب أسأل نفسي عن شخصية ما : هل أستطيع أن أضيف شيئا لهذه الشخصية حتى لا أكرر غيري ؟ والأفلا داعي . وهناك شخصيات كثيرة كنت أنوي الكتابة عنها ولم يتيسر لي اضافة الجديد . فأنا أتخذ الشخصية كإطار فقط وأستحضرها استحضارا عصريا ، وأعيد صياغتها عصريا وأقول من خلالها ما يمكن أن يقال ، أو يسقط فنيا على مواقف معينة أو أحداث معينة ، وبهذه الطريقة يمكن أن يقال أن المسرح يمكن أن يكون أيضا تعبيرا مثل القصيدة فيه عنصر التنبؤ ، وأبرز الواقع أو العكس وفيه عنصر ربط الماضي بالحاضر بالمستقبل . والشخصية التي أعيشها لا بد أن تحمل هذه المعاني لأنه ليس من الممكن أن أعيش أية شخصية . فالتاريخ يحوى شخصيات غير متكاملة والتكامل هنا يعنى تكامل الاطار الخاص بها أو أبعاد شخصيتها بنض النظر عن كونها طيبة أو سيئة .

س : بالنسبة للشخصيات من وجهة الخط الدرامي هل توجد شخصية نمطية أو أكثر يسرا وشخصيات أخرى غير سهلة ؟

ج : أوديب مثلا كانت صعبة المراس لحد ما . فكل المعالجات كانت تشير اليه / على أنه الرجل الخاضع لأقداره . فلماذا لا أعالجه من زاوية أنه الرجل النجس أمام أقداره وما هو البعد الجديد . فكانت صعبة معي حيث كان يلزمني أن أغير في تكوين شخصية وحماسة وتكوين الناس الذين ، حوله لكي يبرز هذه الحرية تماما . فهو تغير شامل للآطار ولل فكرة التي أود إبرازها . وقد عبرت عنها من خلال معاضرتي لأحداث ما بعد النكسة فأسقطت كل أحداث النكسة في هذه المسرحية فجعلت أوديب ومن حوله أحرارا فيما يعملون وبدأ السؤال في النهاية ومن السبب ؟ مثلما تسأل الأسطورة . وهنا يمكن أن يقال : أوديب هو السبب ، وهذا قد يكون صحيحا . ويمكن أن يقال من حوله ، وقد يكون ذلك صحيحا ، وأيضا ممكن

أن يقال الجمهور الذي يشاهد ، وقد يكون ذلك صحيحا وانتهت  
هكذا مفتوحة لتعبر عن واقع معين أريد أن أقوله .

س : يقال أحيانا ان الشخصية تقهر المبدع على أن يمشی وراءها ، وان  
الشخصية تكون أكثر تحررا من المبدع أو أكثر حرية من المبدع ،  
فأين تنتهى حرية الشخصية ، ومتى تبدأ حرية المبدع ؟

ج : ما دمت تستحضر شخصية من التاريخ وأنت تكتب فى عصر مختلف  
عن عصرها فأنا أعتقد ان حرية المبدع يمكن أن تكون فى المقدمة .  
فأنا أتحدث فى إطار تاريخ أملؤه من الداخل بتصوراتى الفنية والتي  
من خلالها أبرز هذه الشخصية وكأنها تحيا فى عصرنا . هنا تتبدى  
حرية المبدع تماما فى اختيار ما يمكن أن يملأ به إطار هذه  
الشخصية .

س : هذا من حيث حرية المبدع من ناحية الفكر ولكن عندما ننظر الى  
تجربة بيكاسو فى الجيرينكا نأخذ عنصرا مثل الحصان فنجد انه  
يرسمه فى اسكتش لكى يبرز أحسن رمز يؤدي التكامل مع الصورة  
كلها . فهنا واضح ان حرية الفنان تتم من خلال معالجات مثالية ،  
فهل تعرضت لممارسات كهذه فى كتابة المسرحية ؟ فى اخناتون  
مثلا كيف حاولت أن تسيطر على الكاهن واخناتون والقائد وأم الملك  
وزوجة الملك رغم ان لكل منهم ارادة ؟ وهناك تصارع بين الارادات ؟  
وهنا هل أصبح لك طريقتك الخاصة فى تناول الموضوع بشكل  
متكامل ؟

وكيف يمكنك احداث التوليفة بين ارادات متصارعة ( ارادات  
الشخصيات ) من خلال الشعور رغم انه فى حد ذاته قيد ؟

ج : هناك درجات من الحرية تعطى لكل شخصية أكتبها ، فاخناتون له  
قدر كبير من السلطة . وهناك درجات متفاوتة بالنسبة للشخصيات  
الفرعية بعده وأنا عندي قدر من الحرية فى الكتابة بحيث أكون  
غير مقيّد لأننى أخلع نفسى من كافة القيود التاريخية أو غير  
التاريخية ، حيث أكتب وأنا فى عصر مختلف ، ولهذا أعطى لكل  
شخصية القدر الذى يلائمها فى حريتها للتعبير أمام بطل المسرحية ،  
ولو أننى أعبر عن أبطال المسرحية جماعين وليس اخناتون فقط .  
فكل واحد بطل ولكن الصراع بينهم موجود . . فهنا عناصر الصراع  
تربطها ودرجات الحرية المتاحة لكل طرف للوصول الى الهدف .  
لا يكون ثم تخطيط فى ذهنى ، أن تريد حرية معينة فى مقابل



الحرية الأخرى ، وانما هي عملية فتح وقفل أحدها للشخصيات  
وأنا أكتبها ، وهذا لا يؤثر على مسار التدفق الشعري عندى .

والقضية تكمن فى قدر الحريات التى أمنحها للشخصيات لكى  
تعبر وتصل لهدفها الذى أحده لها ، يمكن أن يزيد فى موقف  
معين وتنقص فى موقف آخر ، حسب سياق الصراع فى المسرحية  
حتى يصل لذروته .

س : هل يسوقنا هذا الى افتراض ان العمل الفنى مثل الموسيقى  
الكلاسيكية فيه مجموعة خيوط كل منها يسير على ايقاع معين ولكن  
يجمعها تجانس معين ، واذا كان ذلك صحيحا هل نقول أن فكرة  
التجانس والانسجام تكون واردة فى ذهنك بالنسبة للمسرحية  
الشعرية ؟

ج : نعم لأننى لا أنسى أننى أعمل عملا فنيا بالدرجة الأولى .

س : بالنسبة لعناصر العمل . نأخذ الحوار مثلا : يرى البعض أن الكاتب  
يكون الشخصيات ويتركها تتفاعل ، ثم يأتى بحل يتمخض عن هذا  
الصراع أو ذلك التفاعل .

ج : المسألة أصلا مخطط لها . : فى بعض الشخصيات ينطلق الحوار  
بسرعة . تسع أو عشر مونولوجات شخصية أخرى تقول كلمتين  
أو ثلاثة وتضرب .

س : أيؤثر ذلك على عملية التوازى والتناسق بين الشخصيات فى العمل  
الفنى أم أن المقطوع أنك تعطى شخصية أكثر من وضعها لكى  
تظهر أكثر ؟

وبالنسبة لعناصر العمل ، هل يؤثر كل منها فى الآخر ، الحوار  
والشخصيات مثلا ؟ وهل هناك وظيفة للمونولوجات الطويلة ، وكيف  
تستثمرها ؟

ج : الحقيقة ان هذا يتوقف على أهمية الشخصية فى العمل والبعض  
قد لا ينتبه الى هذه الأهمية فالشخصية تأتى وتنطلق بهذا المونولوج  
أو ذاك وهنا توظيف الموقف لعملية التطويل . يعنى اخناتون حين  
يقول مونولوجا طويلا يناجى فيه ربه لا يستطيع أحد أن يقول أن  
غيره كان يقاطعه أو أقطع المونولوج . أنا قطعته بالفعل فى موقف  
آخر مع الكهنة من خلال موقف المخاكمة مثلا بهذه الطريقة لم أجعل  
المشاهد يشرد ، فالقطعات الذهنية هنا مجدية ، فالقاضى يسأل

فى الهواء ، واخنا تون يجيب من خلفية المسرح ويقول كل الأنشطة فى المحاكمة ٠٠ ولكننى فضلت ألا يقولها كاملة وانما يكون هناك حوار بينه وبين الآخرين وهو لا يتكلم الا بها والقاضى يسأل ، قد يكون ذلك أسلوبا من أساليب اعطاء الشخصيات أهميتها من حيث طول الجمل الحوارية ، ولكن فى شخصيات أخرى مثل الخادم حين ينظف قاعة فانه يقول كلمتين ثم يمشى لأن الموقف لا يتطلب أكثر من ذلك .

س : اذا جاز لنا أن نقول أن الفن اختزال أو تلخيص لقطاعات مختلفة فى الحياة والشعر اختزال للقول ، فنحن أمام اختزالين ، اختزال للواقع واختزال للعقل ، فكيف تحقق هدفك أمام هذه المعادلة الصعبة كشاعر مسرحى ؟

ج : أنا على عكس هذا التصور . ليست المسألة معادلة صعبة فالاختزالان مستثيران فى خط واحد فانا لا أستطيع أن أعبر عن اختزال للواقع بعدم اختزال ملائم ، بمعنى اننى لا أستطيع أن أعيش فى عصر قديم بأفكار جديدة وأنفذ شعرا قديما بمقاييس جديدة لانه فى هذه الحال اما أن يسقط الشعر أو يسقط المقياس ، لكن العكس صحيح . فمن الأنسب أن تختزل الواقع وتستمر على نفس المستوى . بأن تختزل هذا الواقع فى مواقف تعبر عنها بعدم الاختزال تماما تختزل الواقع فى كلمة معينة وتحاول أن تعبر عنه بالشعر .

ولغة المسرح فى الشعر تختلف عن لغة القصيدة فى الشعر ، بمعنى أنها تختلف عنها فى ان عملية الاختزال بطريقة القصيدة وهى أقرب الى السرد فى النشر وليس التكتيف فى القصيدة ولكن هذا لايعنى التخلص من عنصر التكتيف عندما يستلزم الموقف ذلك فأقول ما أريد بالشعر . ومن خلال سيطرة الشاعر أو الكاتب على لغة أو أداة العمل يحدث التوازن بين جميع العناصر .

س : يقال أحيانا أن المسرحية الشعرية تكون أكثر ساذجة من المسرحية النثرية من حيث أنها ( حدود ) ساذجة والشاعر يأخذها كإطار فقط فهى ليست بذات الأهمية اذا ما قورنت بالمسرحية النثرية . فالى أى مدى يكون تقييمك لهذا الرأى ؟

ج : عندما نقول أن المسرح بدأ شعرا ٠٠ كيف أتهم الشاعر بعدم قدرته على حمل هذه المعانى والأحداث وخاصة لو نجح فى أن يطوع الشعر للمسرح . فالشعر لا يكون من الطفيلان الى حد الغاء ما يسمى بالمسرح . والمعادلة الصعبة هى كيفية تحقيق التوازن بين الدراما

المسرحية واللغة الشعرية في التعبير عن هذه الدراما . وهنا تنبدي قدرة الكاتب - وعلى سبيل المثال وأنا أكتب مسرحية لا أستطيع أن أحضر قصيدة وأقول انها تصلح أن تكون مونولوجا . تسقط القصيدة في المسرحية لانها جسم غريب أو نتوء لأن مستوى اللغة في المسرحية مختلف عن مستوى اللغة في القصيدة . فما هو المانع في أن أعبر عن أي ( حدود ) بالشعر وما دمت أمتلك أدواتي امتلاكاً جيداً فاني أستطيع أن أعبر عن أي شيء .

س : لو بدأت بحدوتة أو فكرة ساذجة هل من الممكن من خلال الأداء الفني أن تتحول في يديك الى شيء ذي أهمية ؟

ج : أنا أحولها بالشعر الى قيمة أو أداة فنية أدخلها في عالم الشعر . ومن خلال الشعر يمكن لهذه الحدوتة أن تصبح عظيمة ، وأنا أكتبها بالشعر لانني أتصور أن الشعر يجب أن يحمل الأفكار العظيمة وليس الساذجة . فالشعر لا يمكن أن يعبر عن الأفكار الساذجة تعبيراً جيداً . ولذلك فالمسرحيات الشعرية غالباً ما تكون قائمة على أفكار جيدة .

ج : بحكم أن الشعر معاناة والعمل المسرحي معاناة أخرى . فهناك اذن نوعان من المعاناة ، ومن ثم هل وأنت تكتب المسرحية الشعرية تصبح المسألة صعبة وهل يؤثر ذلك على حركة وفكرة الشخصية أو الموضوع ؟

ج : وأنا أكتب المسرحي الشعري يختلف الأمر عما لو كنت أكتب قصيدة ، لأن الشعر ساعتها يصبح في يدي مثل النثر تماماً . ولو لم يكن كذلك لا يكون باستطاعتي أن أكتب المسرحية .

س : كيف تصل الى هذه الحالة ؟

ج : عن طريق اختيسار مستويات اللغة . . ومن ثم فانا لا أنسى تماماً أنني شاعر قصيدة ، هذا فضلاً عن أنني لا أنسى اختيار رمز غامض الى حد ما وصورة مركبة ، وإذا لم أدخل ذلك فان جزءاً كبيراً من التسلسل الدرامي يختل . وكل تركيزي على الأحداث في سيرها . وما أعني هنا هو أن لغة الحكيم ليست لغة القصيدة وانما الحدوتة . والسيطرة هنا على الأداة : نزول اللغة من حيث يسرها . فانا أستعظم الشعر الحديث بإمكانياته السردية ، والتكثيف الفني هنا مطلوب لأنه شعر أولاً وقبل كل شيء .

س : حينما تتوارد الأفكار على السنة الشخصيات ، هل تضع في الاعتبار مستوى الشخصية : بمعنى أنه حين تقول جملة حوارية على لسان اخناتون في مقابل نفرتيتي هل تضع في اعتبارك الوضع الذهني لنفرتيتي ؟

ج : هذا أمر مشتق من خبرات الحياة ، وهو مهم جدًا في عملية نمو الشخصية وتطورها والا لما بقيت واعية بما يدور حولها .

س : يعني اخناتون والقاضي يتكلم نلاحظ أنه يستمر في سرد مونولوجه . فهل تضع في اعتبارك أن نمو شخصية معينة تتيح النمو للشخصيات الأخرى ؟

ج : أنا من خلال ذلك أخدمه . . . . . يعني أريد أن أقول كل أنشودة اخناتون بنفس إيقاعه . وفي الجهة المقابلة القاضي له إيقاع لا يتنازل عنه . كل واحد مختلف ، لكنه مركب في تناسق . واحد يسأل والثاني يجيب . في موقف آخر اخناتون يتكلم مع قواد الشعب (حورمحب) يتخذ إيقاعا مختلفا . . . الى أن تتم المحاكمة . فكل جزء بمستوى إيقاعي معين . فعندما يتكلم اخناتون مع نفرتيتي لا ينسى أنها زوجته . وعندما يتكلم مع (آي) لا ينسى أنه صاحبه ومع الوزير لا ينسى أنه وزيره . وحين ما يلاحظ بوادر هبوط في مشاعر رع موسى فاخناتون يبدأ يخبره أنه يكذب عليه وأنه المقروض أن يبقى معه وهنا يتغير مستوى الإيقاع .

س : هل أنت جعلته يصل لمستوى انفعالي معين أم أن هذا وضع تاريخي ؟ بمعنى هل أنت وجدته كذلك ثم استثمرت هذه الحقيقة ؟ أم كنت مخططا للشخصية من البداية أن تتطور لمرحلة معينة . وكل ذلك لصالح اخناتون ؟

ج : أنا أصنع الخطوط العامة للشخصية تبدأ بكذا وتنتهي بكذا ومن خلال السياق هنا ضرورات تملئ نفسها على ، فأجد أن الشخصية تتطور في اتجاه من نوع معين وليس الأمر دائما يعود الى حقائق التاريخ .

س : لو نظرنا في مسرحياتك الثلاثة هل نجد ثمة خطوط متشابهة ؟ يعني (آي) مثلا هل نجد أنه هو أوديب أو شهريار ؟

ج : بالنسبة للفكرة نجد خطا معيناً من حيث سلوكيات السلطة أو الصراع ما بين الحرية والاستبداد في الشخصيات . وأعتقد أن آي لا نظير له إلا إذا اعتبرنا شهريار ذاته آي ، وخرج من اخناتون وتطور لشهريار . أما أوديب فهو على ما أعتقد أقرب بشكل غير واضح الى اخناتون .

## لقاء

### مع الشاعر/محمد مهران السيد

س : ذكرت لى مرة ان رحلتك مع كتابة الشعر بدأت فى بداية الخمسينيات وتناولت اهتمام الشاعر الأستاذ الأسمر بك وكان يحرق جريدة الزمان وتحمسه لك . وكنت فى ذلك الوقت تكتب الشعر العمودى . وقد حدث لك نوع من التقييم الذاتى فبدأت تهتم بنفسك كما بدأ الأسمر يهتم بك ويوجهك بعض توجيهات متعلقة باختزال قدر من الانقباض والقتامة التى تتبدى فى شعرك . ثم حاولت أن تتصل بأحدى الجرائد والمجلات فى لبنان ذات الصيغة التقديمية وهذا فى تقديرى كان نوعا من الفتح لمجال كان الكثيرون يترددون فى اقتحامه . وهذه الاهتمامات التقديمية - فى تقديرى - كان لها تأثير كبير على الشعر الذى كنت تكتبه وبالتالي تناولك لحكاية الفلاح الفصيح فى مسرحيتك « حكاية من وادى الملح » .

بدأت بعد ذلك تنتقل للشعر الحر وقد استغرقت فترة لكى تتكيف من جديد مع هذه النقلة وان كنا نجد ملامح الشعر العمودى حتى فى أشعارك الدرامية .

والآن : نريد أن نعرف دور الشعر العمودى وأثره عليك ككاتب للشعر المسرحى ؟

ج : أعتقد ان ليس له دور بقدر ما كان مرحلة وخاصة مرحلة الشعر العمودى . كانت مرحلة مصاحبة لسن الشباب الذى لم يكن لى فيها تصور للحياة أو وجهة نظر أو أيديولوجية ، وبالتالى كان فى معظمه شعرا عاطفيا أو شكوى الزمان كما يقولون ( هذا من حيث البداية التى كونت لحد ما النواة الشعرية عندى بحكم القالب الشعرى نفسه ) أعتقد انها أعطت الانسان نوعا من التمرس لاننى ما زلت أعتقد ان الشعراء الذين بدأوا عموديين أكثر تمرسا من الشعراء الذين دخلوا على الموجات الجديدة .

س : تلك مرحلة بحكم انك شاعر ولك خبرة شعرية .. الصورة الشعرية والايقاع والضرورة مقصود بها مجموعة الاحساسات المترجمة فى

صور وعلاقتها بالايقاع وعلاقة الاثنين بالحدث وهذه الثلاثة تكون عندك ملجأ رئيسيا للتكامل بين الصورة والحدث والايقاع . وقبل ان تكتب حكاية من وادى الملح فى شعرك أشعر بها كما لو كانت معانقة بين الحدث والصورة تعطينى انطبعا بانك تحرص على احداث هذا الانطباع .

ج : أعتقد اننى بحكم مكوناتى لا أكتب قصيدة مجردة وانما ذات مضمون وبالتالي فهى تحتوى على هذا الحدث وأعتقد اننى أركز فى ثقافتى بشكل جيد الى حد ما على الثقافة العربية ويتبدى هذا فى صياغتي . كما ان الايقاع الشعري عندى فيه نوع من الوضوح . وهناك مدارس جمالية صرفة تهتم بالشكل والجرس ولكن لا تعطينى أبعد من ذلك .

ووظيفة الشعر عندى جماهيرية ( اجتماعية ) وليست قاصرة على فئة خاصة ومن خلال هذا التصور أعتقد اننى استطعت أن أوجد لنفسى نوعا من القوالب الشعرية المعينة وأنا لست سريع التأثر بالموجات الوافدة .

حتى فى الشعر الجديد ، كان لى صديق هو الشاعر ( غنبد المنعم عواد يوسف ) سرعان ما التقط هذه التجربة وكتب على نمطها . وقد استغرقته سنتين فى محاورته حول جدوى هذا الشعر وهذا اللون من الكتابة . وظللت أكتب الشعر العمودى الى أن حدث لى نوع من الاقتناع الذاتى بعد المعاشة وانه يمكن أن تكون وسيلة جديدة للتعبير تتفق ومعطيات الحياة التى تتوقف مسيرتها ، أم تتأخر . فى قوالب جاهزة ، وانه أكثر الموصلات امتيازاً لقضايا الانسان المعاصر .

ع : نحن ما زلنا بصدد الحديث عن القصيدة . وقبل أن ننتقل للحديث عن المسرحية ننتقى قصيدة من قصائدك ، نختارها لتكون ذكراً حياً ماثلة أمامك كنبض حى ما زلت تعيش خبراتك معها ، حتى بدأت تكتبها وما سبب كتابتك لها . مثلاً قصيدة ثرثرة لا اعتذر عنها ، فهذه القصيدة واضح أن لها أهمية خاصة عندك بحيث أنك أطلقت اسمها على الديوان .

تقول :

فى المقهى المدفوع بتيارات الغربه .

المجرد وما تحت سماوات الفولاذ ، نحو الافاق الحرة :

كانت جلسبتنا .

كنا كل مساء

نقعى قريبا تنسانه ، شبقها الاغياء .

نشكو امراضا مجهولة .

فى هذه القصيدة اشارة لنوع من الحدث . زمان - مكان -  
آدميين وانفعال ازاء حدث يدور . كيف بدأت فكرتها عندك ؟

ج : أقصد بالمقهى مقهى ريش كتجمع نلتقى فيه .

س : ولكن هل تعبر فكرة القصيدة عن حدث واقعى ؟

ج : أنا لا أستطيع هذا القول فهناك كم وكيف عن الأحداث المتراكمة .

س : أأأعنى ما هى الشرارة الأولى التى تبعث فيك رغبة الكتابة .

ج : أنا لا أستطيع أن أضع يدي على حالة معينة وخاصة أننى لا أسجل  
الحدث فوراً على المستوى الشعري . والجو العام للديوان كله  
مكتوب فى ظل الهزيمة ( كحدث عام ) وانطماساته على الأشياء .  
وهذا الاكتشاف لا يأتى مرة واحدة ولكن بالمعاشة والتفكير فى  
التغيرات البطيئة وغير الفجائية على الأشياء . فعندما نقول ان  
هناك مجتمعا ينهض أو يتفسخ فان هذا التفسخ أو النهوض لا ينتشر  
فجأة ولكن يستشرى على مراحل حتى تفاجأ بأن الصورة العامة  
طيبة أو مترددة . وهذا يتعكس على مهنتى ، على الشعر الذى  
أعاشه يوماً ، فأحاول ترجمته فى صور شعرية . قد يكون هناك  
موقف دفعنى ولكنه قد يكون عرضياً فى تأثيره أو غامضاً أو غير  
ذى دلالة بشكل كاف . المهم أن القصيدة تستند لخبرة متراكمة  
ومعاشة وتمثل بطاقة لتصرفاتك أو أفكارك .

س : هل هذا ينطبق على كل شعرك ، أم أن هناك لحظات تشعر فيها  
بأن مجرد رغبة فى الكتابة تنبأ بك دون وجود أفكار مسبقة ولكنك  
تحاول أن تسطر شيئاً ما ؟

ج : نعم أحياناً يكون لدى الانسان الرغبة الخفية فى أن يكتب ولكن  
عندما يجلس ويكتب لا يكون خالى الذهن من أى شئ ، ومن هنا  
يخرج مخزونه من التجارب - فى جزئية كبدائية قد تؤدى لقصيدة .

س : عندما أمعن النظر فى قصائدك أجد مثلا :

- الموت شاهدى الوحيد
- أما أنا فكنت قارع الطبول
- وعدت أنكر القريب والبعيد
- وعدت أفكر القريب والبعيد

وبعد ذلك يقول : يا أيها الكذاب لم تبكى وأنت مجرم أصيل

• أما خدعت ليلى

هنا أجد وحدة متكاملة وتنويعا جديدة على نفس الفكرة ، ولكن واضح عند نظرك لهذه الوحدة أو تلك ان لكل منها سياقاً مختلفاً ولكنهما جميعاً تكون وحدة متكاملة • فهل هذه التنويعات تتم بطريقة تلقائية أو بمحض الصدفة ، أم انك تتوقف بعد كل فقرة لتنظيم الصورة من جديد ؟

ج : بالتأكيد أنا أستخدم عامل الوعى فى هذه العملية • وليس لطول المقطع أو قصره دخل فى ذلك ، المهم أن يتكامل المعنى ويتضح هدف المقطع •

س : لاحظ انك تحاول أن تستمر بنفس قوة الدفع التى بدأت بها ، فهل ممكن أن تعتبر التنويع من فقرة لأخرى يمثل تنويعاً فى الإيقاع داخل القصيدة الواحدة ؟

ج : أعتقد ان القصيدة تكتب على إيقاع واحد لا يتغير • لانه حتى فى حالة التوقف عن أكمل قصيدة ما فأننى أظل فى حالة معايشة كاملة لها حتى أنتهى منها • ومع ذلك فالإيقاع لا يتغير أو لا يفلت منى • فأننى أتعمد التنويع على الفقرات داخل القصيدة بحيث تعطى كل فقرة صورة مغايرة لما توحى به الفقرة الأخرى ولكنه تباين يؤدي فى النهاية لتكامل يشير لهدف معين هو جوهر القصيدة •

س : هل يحدث أن تكتب بعض القصائد وأنت تحاول أن تعطى إيقاعات متنوعة لسبب نفسى معين أو لكى تنقل تأثيراً معيناً ؟

ج : يجوز أن يحدث ذلك وان كنت لا أميل الى الاكثار منه • يعنى قصيدة ( عفوا أنا لا أعطيك الحكمة ) فيها فقرات بتفعيلات مختلفة •

س : هل على سبيل المثال فى لبنان هناك من الشعراء من يكتب كل بيت بتفعيلة هل هذه مسألة صعبة ؟



ج : أنا أعتقد ان عملية التمرس تصبح ممتازة بمشاعر الانسان وغير منفصلة عنه بحيث انه لو تعد الانسان أن يكتب قصيدة لكن بيت فيها تفعيلة خاصة . . . لا أدري ماذا سيكون طبيعة السياق النفسى لحظة الكتابة . وعموما فأنا أعتقد انه سيقع فيها خلل ما . وأنا حينما أقرأ قصيدة ما أكون للنفسى ايقاعا معيناً لكى أستمر معها وحينما أجد بيتا مكسورا أقف لانه ربما يكون بداية لايقاع جديد .

س : تأتى بعد ذلك حكاية وادى الملح كمرحلية شعرية كيف بدأت فكرتها ؟ ومتى كتبت ؟

ج : كتبت سنة ١٩٦٩ وأنا فى التفرغ ، وقد نحوت فيها تجاه الادب الفرعونى لكى أثبت من ناحية ان الحضارة الفرعونية ليست حضارة منحوتات فى الصخر ، ولكنها حضارة متكاملة فى نواح مختلفة . . . أدب وفلك . . . طب . . . زراعة . . . صناعات راقية . . . الخ . فعندما قرأت فى الأدب الفرعونى وجدت قصصا وأساطير انسانية جدا مثل ايزيس وأوزوريس وصراع الخير والشر وهذه ملازمة للسيرة البشرية . وأيضا ( حكاية الفلاح الفصيح ) استوقفتنى هذه الثورية الموجودة فى الانسان . وقد أخذ بلبابى أنها ثورية إنسان مصرى رغم كل ما يقال من أن سكان الأنهر ناس فيهم الوداعة والمسالمة والاستكانة . ومن ناحية أخرى لى رؤيتى الخاصة عن التاريخ المكتوب باعتباره تاريخا رسميا وتاريخ حكام . وإذا ما نظرنا للتاريخ نجد أنه من الأسرة السادسة الى العاشرة اجتاحت مصر ثورات عنيفة جدا وتعرت قداسة الفراعين المزعومة وتهاوت أكاذيب الكهنة والسدنة ، وتغير وجه الحياة فى الوادى ، وأصبح يواجه وضعاً اجتماعيا جديدا تحول فيه العبيد الى سادة على حد قول الكهنة فيما بعد .

ومن ثم فأنا أكتب من وجهة نظرى الخاصة حكاية الفلاح الفصيح . لان المسألة ليست كما رواها الكاتب الفرعونى الأصل للقصيدة ، اذ عايش الظلم ، حتى من الوزير ، وجعل الملك هو القاضى العادل فى هذه القضية وانه لم يحكم بالعدل الا لانه استمالته بلاغة الفلاح الفصيح فهذه مسألة شكلية تماما لأن هذا الفلاح الفصيح لو كان يتصرف بطريقة مغايرة لما التفت اليه الملك .

وأعتقد ان هذا هو سبب الصاق العدل بالملك . فأنا أكتب المسرحية وفى ذهنى ان النظام شئ متكامل لانه لا يمكن أن يكون

الملك عادلاً ووزيره جاثراً أو العكس . فأننا أخذت هذه النقطة كمنطلق مع بعض التصرف في الأسطورة وجعلت الملك في النهاية أو مسألة الحكم أو السياسة ليست مزاجية صرف . ولكن لما انتشرت قصة هذا الفلاح وجدت لدى الناس اضطراب الملك مرغماً لأن يعيد له حقوقه .

ومن هنا وبوضوح شديد أذكر الناس بأن إطلاقات الثورة كامنة فيهم منذ أجدادهم الأولين . ولا يبقى إلا أن يقفوا صفوفا للحصول على حقوقهم أمام أى ظالم .

س : إذن أنت عندك قضية تتسق مع بنائك الفكرى المتراكم والخاص بك ، وأنت تنظر للحدث من خلال هذا الإطار ولكن لماذا اخترت المسرحية بالذات كاسلوب فنى للتعبير عن هذا الحدث ولم تستخدم القصيدة الشعرية مثلاً ؟

ج : القصيدة تعطي شحنة انفعالية دافعة ، أما المسرحية فتخلق عالماً بشخصياته وأحداثه وبالتالي فتأثيرها أقوى وأبقى من تأثير القصيدة .

س : إذن أنت ترى ان الشكل الفنى له علاقة ليس فقط من حيث قدراته على احتمال الفكرة ولكن تأثيره هذا من حيث اختيار الشكل المسرحى بتأثيره الدرامى بوجه عام . ولكن لماذا مسرحية شعرية بالذات ؟

ج : لأننى شاعر .

س : وماذا يحدث لو كتبتها مسرحية ذات طابع نثرى ؟

ج : سيكون لها طابع أقل تأثيراً من الشعر ، لأن الدراما تظهر فى الشعر فى أرقى صورته .

وأرى ان هذا ليس اتجاهات نظرياً فقط ، بل وأعتقد انه من حيث التطبيق لو كتبت المسرحية نثراً لغدت أقل تأثيراً لدى المتلقى .

س : من حيث العلم التاريخى . . أنت بدأت مع التاريخ الفرعونى وبوجه خاص مع حكاية الفلاح الفصيح . . وأنت لك توجه جماهيرى لاستقبال طائفتك ولكن ما أريد أن أسألك عنه خاص بالجانب المعرفى الذى شكل لديك هذا الاتجاه فهل أعددت نفسك - وأنت تستعد لكتابة هذه المسرحية - أعداداً معرفياً خاصاً ؟

ج : عندما اخترت لدى فكرة إعادة كتابة ( حكاية الفلاح الفصيح ) بدأت

أقرأ بتوسع بالنسبة للعضور الفرعونية المختلفة وما زالت في مكتبتى كتب تتناول النواحي المتنوعة للحياة الفرعونية . حاولت أن يكون لدى حالة من الالام بالجو الفرعونى ( بمعنى أن يكون لدى طقس مماثل لذلك الذى كانت تدور فيه القصة ) .

س : ألم تضع فى اعتبارك على سبيل الفرض ان هذه القصة خيالية من خلق أديب فرعونى ؟

ج : وحتى لو كان ذلك صحيحا ، فأنا أعتقد انها وضعت لفرض ما ، هو أنها تحكى للأجيال القادمة عن عدل الفراعين . واستمرت مع تطور المجتمع الفرعونى ودخلت وجدانه وهذا شئ يعزز الوهية الفرعون . . . . . فأنا أعتبرها قصة موضوعة لخدمة الحاكم الأعلى ، وكما نقول الآن الحاكم ظل الله فى الأرض ومن ألف سنة ، الا انه استقر فى وجداننا انه لا يخطئ ولا يجور ولا يظلم .

هذا هو الأساس التاريخى ( للحدوث ) . . . . . وأنا أريد أن أشير لشئ مهم : عندما أعرض لكتابة قصة أو أسطورة أتناولها من وجهة نظر معينة خاصة بى ، على العكس من إعادة صياغة النص القديم صياغة حرفية . . . . . فهذا إنتاج غير مجد ، لا تنبئ فيها شخصية صاحبه ( فهو مجرد ترجمة من لغة لأخرى ) وهذا ما يقع فيه ( للأسف ) كثير من الشعراء والكتاب .

س : المهم أنك هنا تضع معالجة جديدة يربطها الخط العام للقصة الأصلية ، أو فى اطار القصة الأصلية ولكنه جو جديد ومسار جديد ورؤيا وأحكام جديدة ، وهذا يقودنا لسؤال هو : بعد تجميعك للمادة التاريخية وبالتحديد عندما تشرع فى وضع الخطوط الأولى هل تخطط للشخصيات وصفاتها وأعمالها على الورق . بمعنى ، وأنت تحاول خلق شخصيات جديدة وبألفاظ فرعونية ، هل بدأت ترسم كل شخصية وحدها بحيث أنك تخطط لبعضها أن ينمو ولبعضها الآخر أن يأخذ وضعاً ديكوريا ثابتاً . . . . . هل ترسم هذه الشخصيات بطريقة مخططة قبل كتابة المسرحية ؟

ج : أعتقد أننى حاولت أن أرسم الشخصيات التى اعتبرتها رئيسية . وهناك شخصيات يخلقها ما أكتبه ، وبتفصيل فأنا أقيم عالما متسقا متفاعلا ، ومن خلاله أصل لموقع قد يتطلب استعلاء شخصية جديدة ، فأبدأ فى وضعها لأننى لا أستطيع أن أخطط تخطيطا دقيقا للمسرحية من أولها ، وألزم به والا أصبحت عملية ميكانيكية

ميكانيكية تماما . ومن ثم يمكن أن أضع تخطيطا معيناً واحتفظ  
لنفسى بحق اختراقه أو الخروج عليه .

س : عندما تحتاج لشخصية جديدة لتخدم حاجة معينة هل تفكر فيها  
على انفراد لتعطيتها بعدها ؟

ج : أنا لا أدخلها عشوائيا وانما بطريقة انتقائية فأتعرف على مواصفاتها  
ونمط تفكيرها بحيث انى أكون لها جوا نفسيا معيناً .

س : عندما أقرأ فقرات قصائد ( ثرثرة لا اعتذر عنها ) أجد فقرات طويلة  
وفقرات قصيرة .

ج : هناك فقرات تستنفد الفكرة التى أريد أن أعبر عنها فتنتهى وأبدأ  
فقرة جديدة .

س : هل يحدث هذا فى المسرحية ، بمعنى ما الذى يتحكم فى طول  
المونولوج أو الفقرة الحوارية للشخصية الواحدة ؟

ج : لنفرض ان لدى مجموعة شخصيات تتحاور . شخصية منها تتطلب  
الاجابة على سؤال معين ، أن تقول نعم أو لا ، وتصبح اجابة كافية .  
شخصى آخر يستدعى الموقف منه نوعا من الأسباب .

س : هل يعتبر هذا فعلا مخططا أم تلقائيا ؟

ج : أنا اعتبر المسألة تلقائية غير مخططة .

س : هل لهذا علاقة باستبطانك السابق للشخصية ، أم ان المسألة تاتى  
بتسكك تلقائى ؟

ج : أنا اعتقد ان عملية تمثلى لخبرائى فى العمل السياسى من قبل تكون  
متواجدة للمشاركة فى هذا الموقف . يعنى خصوبة شخصية معينة  
قد تكون انعكاسا لخبرة شخصية عميقة خاصة بى ، فإنا أتمثل  
الثورى الحديث والمعاصر لاننى لم أعاش الثورى الفرعونى .

س : لاحظ ان هناك بعض الشخصيات يخدمها الحوار ، وشخصيات  
أخرى حوارها سريع وتكون كالشبح يدخل ويهرب بسرعة . فهل  
موقف كل شخصية بشكل ما يؤدى خدمة عامة للمسرحية . يعنى  
فى الابداع : نستطيع أن نقول اننا نوظف كل عنصر فى عملية  
الابداع . ولكن الواضح ان المسرحية تختلف عن القصيدة من حيث  
ان كل بيت وشخصية يكون موظفا توظيفا جيدا ؟

ج : أنا أريد أن أقول ان معظم الكتاب عندما يتكلمون عن أعمالهم يتكثرون على المسائل النظرية بان كل شيء محبوب ومخطط ، هذا كلام يقال من قبل استظهار الذات . وأنا أعتقد ان المسألة فيها قدر كبير من العفوية والتلقائية في اطار عام مخطط . فأنا أخطط لشخصية معينة أن ترفض أو تقبل ولى حرية التعبير عن هذا الرفض شعرا في فقرة أو أكثر حتى يستوفي الغرض المطلوب .

س : هل تشعر بأن الشعر يمثل قيда عليك ؟

ج : حينما أكتب مسرحية نثرية تكون العملية عادية . أما كفتان ، فتم بالخبرة والتمرس واستخدام الشعر كأداة لا يمثل قيда بدليل ان المتلقي لا يشعر ان هناك شيئا قيده لأنه قال كل شيء ؟

س : هو هل ييسر أو لا ييسر عملية كتابة المسرحية ؟

ج : أنا كشاعر حينما أخوض الموقف الشعري فإن ما يخرج مني يخرج منظوما بالطريقة التي أريدها .

س : عندنا في الدراسات الخاصة بالعملية الابداعية انتهينا لبعض النتائج التي ثبت منها ان المبدع يكون فكرة خيالية ويتقدم بها فتحدث أحيانا بعض المضاعف . يعنى فى الفلاح الفصيح بدأت بواقعة صغيرة وبدأت تتقدم فيها ، فهل تحدث بعض المضاعف لاتمام العمل . ان البداية واضحة والنهاية واضحة وما بين البداية والنهاية تفاصيل قد تصطدم ببعض القيود الدرامية فى النمو وبعض الأفكار قد تتناقض مع بعضها . هل هذا حدث مع الفلاح الفصيح ؟ وما هى وسائلك للتغلب عليه ؟

ج : بالتأكيد يحدث أن أتوقف عن الكتابة وأعيد التفكير ، وقد تقودني إعادة التفكير لمسار آخر فى اطار العمل لخدمته . وقد أبدأ من زاوية جديدة . وأعتقد أنه ما دام الانسان يكتب عملا طويلا فان ذلك لا يتم فى دفعة واحدة . وإذا ما توقفت عن اكمال عمل أعيد قراءته مرة ومرات لأعيد النظر فى جزئياته بهدف أن أضع نفسى فى الحالة تماما ، وكل خيوطها واضحة فى ذهني . بمعنى انه من الممكن أن أترك عملا مسرحيا معيناً لمدة خمسة عشر يوما ومن ثم أعيد قراءته بعد ذلك مرة أو أكثر لتجميع خيوطه .

س : بعد تجميع الخيوط هل تشعر انك مسيطر عليه ؟ وهل تشعر بأن

بعض التفاصيل متناقضة مع بعضها بحيث انك تلجأ لعمل أكثر من مسودة للعمل الفني ؟

ج : لا أدري ما اذا كان عيباً في أم لا . أنا أكتب العمل أو القصيدة مرة واحدة ولا أعود اليه الا لتغيير كلمة فقط ، أشعر أنها قلقة ، أو لا تعبر تعبيراً جيداً عما أريده .

س : هل يحدث محو واستبعاد ، ومن ثم تكثيف حتى لا يكون هناك استطراد ؟

ج : نعم . . . فقد تكون هناك فقرة طويلة على لسان شخصية أرى انه ممكن تكثيفها لتصبح أقوى . وبالنسبة للعمل الكبير فممكن بل وواجب . ويمكن في القصيدة أن نشطب بيتاً أو أكثر وهي عملية تتم بالنسبة لي أولاً بأول ، وحينما أنتهى من العمل فلا اضافة الا للمسات بسيطة ، فانا أغير أثناء عملية الكتابة .

س : أثناء الأفكار الخاصة بمسرحية حكاية الفلاح الفصيح من البداية للنهاية هل كنت تشعر انها تنمو معك وتنمو معها ؟

ج : أعتقد انها تنمو بشكل تلقائي .

س : هل يحدث تقمص بينك وبين الشخصية التي تكتب عنها ؟

ج : نعم .

س : وإذا كانت هذه الشخصية بغيضة فكيف تتقمصها ؟

ج : أعتقد انه كما يحدث في الحياة الحاشية يحدث على الورق . بمعنى ان هناك شخصية بغيضة في الحياة العامة أتعامل معها ولكن ليس بجفوة شديدة . يعنى أنا انسان صاحب مبدأ ، ولى أصدقاء من جماعات أخرى متعارضة معى فكرياً ، ولكنهم على المستوى الشخصى قريبون منى كأشخاص وأتمنى أن أغير فكرهم وهم كذلك . وقد يعتزوا بى كاتسان .

فأنا أتعامل مع شخصية كفرعون كفكرة .

س : وانت تكتب المسرحية هل تحاول أن تحدث بالمسرحية تغييراً في أفكار الناس ؟

ج : اننى أتمثل القصة كقضية جاهزة ، وأتمنى من خلال معالجتى لها أن الماشرين لى الموافقين معى أو المعارضين لى أتمنى أن يتغيروا فنى

الاتجاه الأفضل • وفي المسرحية لا توجد شخصية سلبية • فكل شخصية مرسومة لتعبر عن وجهة نظر معينة • ويحدث أن الرأي المناقض يطغى بصورة قوية ، ويكون ضروريا للتعبير عنه بقوة لأنه في السلطة والفلاح أعزل ، وأنا كمعارض أعزل قد لا تبدو بارقة من أمل بالنسبة لي تقريبا ، ولكن الايمان يجعل الانسان يمضي وعنده أمل في أن من بعده سوف يتحقق لهم هذا الأمل ، فأنا عندما أعارض السلطة فان السلطة بلا شك قوية •

س : أنا أعني عندما يكون مطلوبا تسميته رأي شخصي فمن الممكن ان يرسم هزيلا ولكن في العمل المسرحي نلاحظ أنه يرسم بحيث يكون قويا • وعند توفيق الحكيم مثلا في السلطان الحائر نجد أن الغانية والسلطان أقوياء ، ولكن وكذا القاضي كلهم أقوياء مع أن المطلوب هو انتصار طرف ما على الطرف الآخر •

ج : توفيق الحكيم يقدم هذه الشخصيات لتتصارع لتصل بعد المعاناة الى انتصار الحق لان الحق لو انتصر بسهولة يكون ضعيفا • اصف الى ذلك ألا يبدو الباطل ضعيفا الى جانب الحق في بعض اللحظات والحق قد يكون قويا ولكن لا أصوره بالصورة الهزلية لأنني أنا أضع فيه أملي • فاذا ما كان الصراع ما بين أقوياء فانه يعطي العمل نوعا من الصدق الحقيقي لأنه اذا ماسخرت من جانب فانا أحول العمل لنوع من الكوميديا ومن ثم لا تكون دراما • يعنى مثلا في الفقرة التالية :

• أي كلام هذا يخرج من فمك المزعج •

هل تعرف من أنت بحضرته الان ؟

س : هنا أنت تعتبر ان ( أوفى ) صاحب سلطة ، وحين تكتب عن كل شخصية من الشخصيات كجزء من المسرحية فانك تتبنى وجهة نظرها هل كان لك هدف من ذلك ؟

ج : في الفلاح الفصيح كانت شخصيته أوفى من الشخصيات التي رايت شيئا لها في الحياة الواقعية ، وأنا لست جزءا منه ولكن أنا احتككت به عن قرب ، فهنا نوع من التوازي ما بين الشخصيات الفنية حتى لو كانت فرعونية وشخصيات معاصرة أنا أقول ( رؤيا معاصرة لحكاية الفلاح الفصيح ) •

س : هل يحدث أن تكون قريباً من الشخصيات في الواقع بحيث تستثمرها استثماراً جيداً ؟

ج : كيف أكون صادقاً لو قلت اني أصور الفلاح الفصيح كما وجد في عصره أو الظلم في عصره ؟ لا من خلال حياتي التي أعيشها أو بعض النصوص في الكتب ؟ وأنا أكون أصدق حين أكتب عملاً سبق ان مررت بخبرات مشابهة كما سأقدمه فيه . وقد سبق ان مررت بظروف تصورت انها ظالمة .

كنت هارباً وقبضوا علي في سبتمبر ١٩٥٩ ، وكانت فترة ظلام دامس فعلاً . عذبت ومورست ضدي أساليب وحشية . فانا خبرت هذه الأساليب كلها ولما أكتب عملاً تقفز الى ذهني كل هذه الصور . فالتعذيب هو التعذيب وكرامة الانسان المهذرة هي كرامة الانسان المهذرة . والأساليب قد تختلف . فكل هذا يمر أمامي وأتمثله وأنا أكتب العمل الفني .

س : هي تعيش انفعالات معينة وتعايشها حينما تكتب بحيث تؤثر على صياغتك للعمل الفني بطريقة معينة . يعني وأنت تكتب قصيدة تصور أن ما يسود هو مزاجك الشخصي ، أما في المسرحية فأنت تتعامل مع شخصيات لكل منها مزاجها الخاص ؟ فكيف تسيطر على ذلك ؟

ج : أنا أعيشها من خلال البناء النفسي الخاص بي .

س : وأنت تحرك الشخصية على الورق ، كيف تصل للبؤرة الخاصة بها لكي تضعها في الموضع الملائم .

ج : أعتقد أنها تتشكل وفقاً لسياق العمل .

س : هذا من حيث الناحية التاريخية والشكل المسرحي والقالب الخاص بالعمل نفسه وكذا من حيث الأبعاد المعرفية التي تشلصك العمل عندك . فلنتكلم الآن عن الصورة الأصلية للعمل . هل يكون عندك مجموعة صور أصلية تضعها في العمل وتستعين بخبراتك المعرفية السابقة في تأصيلها أم انها تفرض نفسها على العمل .

ج : أريد أن أقول أن الفكرة سابقة على الصورة في تقديري . هذه الفكرة تستلهم الصورة بشكلها الشعري ، ان الصورة مجرد فكرة ، والصورة تتشكل حسب قدرات الشاعر الفنية واللغوية . الخ .



س : هل خصوبة الفكرة تؤثر على خصوبة الصورة ، يعنى أحيانا نلاحظ فكرة ضخمة وصورة فقيرة أو أن الصورة فضفاضة أكبر من حجم الفكرة ، والعمل المسرحي الشعري تكثيف فى كل شيء ، نلاحظ أحيانا ، أن عندك فكرة أكبر من حجم الصورة .

ج : أعتقد ان هناك نوعا من التلاحم فقد أكبر الصورة أو أضعفها أو أكثفها أو أعطيها تفاصيل اذا تطلب السياق ذلك .

ولكن ما دمت قد وضعتها فى الشكل الفنى أعتقد انها مطابقة للفكرة التى أتبناها ، وهذا كله يرجع فى النهاية لمستوى الشاعر ومدى امتلاكه لأدواته .

س : حين يقول الفلاح :

أعيد ما أقول على مسامع الكرام .

فلتنصتلى ، للمرة الألف

أنا لا أرتضى ما ليس لى .

— حقيقة أنا فقير ، — لى قطعة من أرض

تمنحنى من قلبها الكثير ، أحنو على اديمها فتنتشى .

وتنفث البقول والشعير

يروى لهاثها دمي ، وتحتمى بأضلعى من الهجير

هنا تعبر عن التصاق الفلاح بالأرض ، هذا الالتصاق الأدبى الذى كان ولا يزال . الفكرة هنا لخصتها « أنا لا أرتضى ما ليس لى » . ثم دخلت بعد ذلك على مجموعة صور أحنو على اديمها فتنتشى وتنبث البقول والشعير ( يروى لهاثها دمي ) صورتان لها « لهاث » ودم يورى . و ( تحتمى بأضلعى ) وصورة ( الهجير ) صورة أخرى . فنحن هنا أمام مجموعة صور شعرية مكثفة تدور كلها حول الفكرة فى حين أنك قلبت للمرة الألف . أنا لا أرتضى ما ليس لى . فهذه الفكرة تلخص المقصود بشكل حاد وينفى من خلالها عن نفسه التهمة وليس فى حاجة لصور . . . والمهم إن الفقرة المتعلقة بكلام الفلاح تشير فى الوقت نفسه لأطراف أخرى . منهم من يقول :

أراه صادقا هو لا يكذب مطلقا ؟ فهل كنت مخطئا لكل ذلك أم أنه جاء دفعة خلال الكتابة ؟

ج : الفلاح يتكلم ويفيض في الحكاية ، انه وهو في طريقه يركب حماره ، يمر على قناة صغيرة ، فيمد الحمار فمه ليقضم حزمة شعير . . هذه ليست جناية الحمار . والمسألة مدبرة ففي القصة الأصلية الطريق ضيق والرجل متوقع ان الحمار سوف يقوم بذلك فأخذ قطعة قماش ورماها على جانب من الطريق فمن الذي سوف يسير على الثوب ؟ سوف يتجنب الحمار ذلك ويصبح قريبا من الزرع ، فيغريه ذلك بأن يمد فمه ليقضم بعضا منه . اذن هي مؤامرة مرسومة ، ومن الطبيعي أن يحاول الفلاح تبرئة نفسه بالمنطق البسيط . ومن هنا تداعت الأفكار والصور من وجهة نظر الفلاح .

س : في أثناء كلام الفلاح في المقطع الأول كان من الممكن أن يستمر ، ولكنك أدخلت واحدا من الجمهور في الظلام ليقول :

أراه صادقا ، انه لا يكذب مطلقا . لماذا لم يستمر المقطع هل هناك سبب فني ؟

ج : أعتقد ان مثل هذه المقاطعات تكون موظفة في بعض المواقف لانها تلقى الضوء على المجتمع الذي يعيش فيه ( اخنون ) من حيث علاقته بالناس وعلاقة الناس به . فهي موظفة لكي تخدم على المستوى الفني والدوامي .

س : حكاية من وادى الملح طبعت في مائة صحيفة ما الذي تحكم في حجم المسرحية .

ج : أعتقد ان مسار الأحداث هو الذي أدى لذلك . الى جانب أني أحافظ على التكتيف ، وعدم الاستطراد . بمعنى أنك تأخذ في اعتبارك حكم الوقت الذي يستغرقه العمل على المسرح ، وقد وضعت في اعتباري التكتيف بوجه عام .

يعني عبد الرحمن الشرقاوى عنده سمة الاطالة المبالغ فيها وهذا يغتد العجل حرارته .

س : هل أنت هنا تقترب من كونك شاعر قصيدة وتعني أن يكون في العمل دفقة شعرية ، صحيح ان المسرح عالم متكامل ويحوى شخصوصا الا انه ما زال عندك شعرا مكثفا بايجاز ؟

ج : موقفي من اعمال الشرقاوى بالذات اني أعتقد ان فيها نوعا من الاستطراد والاطالة بحيث انها تبدو أشبه بالرواية المنظومة ملحمة مثلا ، وليس المسرح بمعناه الشفوي ( وبحكم انه كاتب رواية فقد يكون لهذا تأثير عليه ) .

: هل تضع فى اعتبارك ممثلا معيننا وأنت تكتب ؟

: لا ، أنا لست بمحترف ، وأعتقد ان من يضعون فى أذهانهم ممثلين معينين ويكتبون من أجلهم ، هؤلاء كتاب محترفون ومعايشون للمسرح يتناولون حدثا شائعا أو قضية اجتماعية أو سياسية مطروحة . أو يؤلفون لمسرح كوميدى عملا هادفا أو غير هادف فيستدعى شخصية ممثل يعرفه ويبدأ يحبك العمل على ضوء معرفته بحركاته وسكناته .

: هذه المسرحية ( الفلاح الفصيح ) هل مثلت على المسرح ؟

: نعم مثلت على مسرح السامر ومثلت بعد ذلك فى الثقافة الجماهيرية والمسرح الجامعى ( جامعة الأزهر ) وقد أخرجها عبد الغفار عوده بشكل عصري ولم تسجل وعرضت فى المنيا وأسيوط وطنطا ، عرضتها جامعة طنطا على مسرح السامر لأن السلطات المحلية رفضت عرضها ، فجاءوا وعرضوها على السامر .

: هل شاهدتها وهى تعرض على المسرح ، وهل شعرت انهم قله عبروا ؟ بصدق عما تريد ؟

: نعم شاهدتها وأعتقد انهم عبروا عما أريد لأن المخرج عبد الرحمن الشافعى كان مقتنعا بها تماما وفاهما لأبعادها ومدركا لرؤيتى . وكانوا يعملون لها بروفات طويلة فكنت أذهب لأشاهد البروفات . وبعد ذلك عملتها الفرقة النموذجية للثقافة الجماهيرية ، وهم شباب مجتهدون واستعانوا بالممثل ( سامى فهمى ) من الخارج ، وهذه كانت بلداية موفقة له حيث قام بدور ( اخنوم ) . وكان هناك اعتراض شكلى على قيامه بهذا الدور من حيث وسامته وحجمه المتلى باعتبار ان الفلاح يجب أن يكون غير وسيم و ( مصوص ) لكنه قام به بشكل جيد جدا .

: كثير من الناس لا يكتبون الا فى ظروف معينة . وأنا مثلا لا أستطيع أن أكتب ومعنى أحد حتى ولو كان من أهلى ولا أدري ما السبب . فانا أهوى الانفراد وربما لاننى شأن كل الناس أكون متوترا وقد يظهر توترى هذا فى حركات حيث أقوم وأقعد أو أضع رجلى فى وضع معين ، أو أردد ما أريد قوله بصوت مرتفع ومن ثم أخجل أن أفعل ذلك أمام أحد .

وبالنسبة للورقة اذا شطبت سطرين أو أكثر فى الورقة أعيد كتابتها من جديد ومن ثم فقد أستهلك كمية ورق كبيرة فى الجلسة .

وقد أزيد من كمية التدخين وشرب الشاي .

أما من حيث الوقت الذى تستغرقه جلسة الكتابة فلا أستطيع تحديده نمطيا وخاصة بالنسبة للمسرحية بحكم انها ممتدة فممكن أقف عند أى فقرة . أما القصيدة فقد أقف عند مقطع معين قد يكون بداية لمقطع جديد . وقد يتراوح طول الجلسة من ٣ : ٤ ساعات .

س : يقال ان مقدمة العمل ونهايته هى أصعب جزء بعكس الجزء الأوسط الذى يبدو سهلا . هل هذا صحيح معك ؟

ج : هذا صحيح لحد ما . لان الجزء الأول يجهد الانسان نفسه لكي يدخل فى الحالة المزاجية . ففى بداية العمل أقف وقفتين وقفة طويلة ووقفة قصيرة . وقفة قصيرة لكي أدخل فى حالة مزاجية معينة . فاذا ما امتدت عشرة أيام فأننى أكون بحاجة لأن أقرأ لكي ألغى فترة الانقطاع الوجداني . وحينما أشعر بأنه لابد من انتهاء العمل أعيش أيضا قدرا من المعاناة .

س : هل تظهر أصداء لهذه المعاناة فى العمل نفسه ؟

ج : لا أعتقد ، لأن صياغة الفقرات الصعبة تقسم أكثر من مرة حتى تنسجم مع السياق العام .

س : هل توجد مواضع من العمل تشعر فيها بأنها أكثر تصوعا وإشراقا بحيث أنها تكون أيسر بالنسبة لك ؟

ج : فى العمل الطويل كالمسرحية تكون الأمور ميسرة فيكتب جزء طويل فى جلسة وفى جلسة أخرى قد تكون هناك صعوبات متعلقة بعوامل نفسية ، شىء ما يوقف هذا التدفق كالتوتر وانشغال البال . . والمهم انها ليست أسباب تخل بالمعنى المفهوم .

س : هل تصورت ان العمل المكتوب معرض للتعديل أو الاضافة بسبب العرض المسرحي وألم يصارحك المخرج بذلك ؟

ج : أحسست ان الدور النسائي قصير حتى اننا وضعنا بعض الاضافات للدور النسائي الذى صمم على المسرح ، وفى النص المكتوب أيضا ، ولم تتعد هذه الاضافة صفحتى فلوسكاب .

— ألا يؤثر ادخال هذه الاضافات على بناء المسرحية .

— هى بالفعل مصنوعة والصقل أحيانا يخل بالعمل الفنى . ولكن محاولة أن يكون الدور طويلا على المسرح تخلق حاجة الى الاضافة .

س : بالنسبة لمسرحية الحرية والسهم .. نريد أن نعرف قصتها معك ؟

ج : هي تحكى عن ايزيس وأوزوريس واندلاع الثورة ضد ست .

س : هل اعتمدت على التاريخ وما كتب عن ايزيس وأوزوريس ؟

ج : أذكر اننى عندما قرأت عملا لتوفيق الحكيم وجدت انه يلجأ فيه للقول بأنه طالما ان الشر قائم فيجب أن نحارب به بالشر . وأنا بالتنسبة لى أرفض هذه الفكرة ، لأن الخير يجب أن ينتصر فى النهاية حتى لو طالبت المسافة الزمنية .

تلك كانت النواة الأساسية لهذا العمل وأنا كتبتها من زاوية أن الأسطورة تدور فى مجتمع الآلهة وأن الصراع بين الخير والشر صراع فوقى تماما معزول عن الناس وأنا فى رأى أن المسائل فى البداية لم تكن كذلك وان ما يسمى اليوم بالشارع هو الذى يجب أن يحسم الأمور . حتى اذا ما كان عاجزا عن حسمها حتى الآن . فان الصراع يبدو مؤقتا فى عدد من المجتمعات الا انه اذا أخذنا الديمقراطية بشكل صحيح فيجب أن نقول ان الشارع ( الرأى العام ) يجب أن يحسم القضايا العامة .

ففى الأسطورة ست للشر وأوزوريس للخير ، وكل الصراع يدور بينهما ، والأعوان البشريون هامشيون جدا فأنا قلت لا ، طالما انه اله يعيش على الأرض بين الناس يجب أن يعتمد على الناس اعتمادا فعليا وليس على القوة الخارقة . ففى النهاية عاصرت ( حورس ) حركته مع الناس وعاش وشب مع الناس وليس كما تقول الأسطورة ان رع ساعده بتسليط أشعته القوية وتركيزها فى عينى « ست » مما مكن حورس من طعن ست وانتهى الشر بقوة خارجة عن نطاق البشر . لا أنا جعلت حورس يستمد قوته من الناس أو الجماهير الموجودة فى ذلك الوقت ومن هنا انتصر على الخير ، فأنا هنا أحاول حتى أنقى الوجدان من مثل هذه الخرافات السلبية والتخبط فيها باعتبارها أساطير فقط فممكن تبقى فيه خرافة سلبية موضوعة لخدمة الناس حتى أنها فى مجملها موضوعة لخدمة الخير ولكنه بشكل يعتمد على الخوارق .

س : أنا أعتقد ان حتب قريب منك ، وهو أنت ، أو فيه ملامح منك ؟  
هل هذا صحيح ؟

ج : أنا لا أستطيع أن أحكم لأنه كان أحد رجالهم الحقيقيين .

س : ألاحظ ان حجب ( من ١٢٠ ) يأخذ صيفحتين ونصف هل أنت تسرعت  
أو حدث تشتت ؟

ج : حينما أنتقل من مشهد لآخر تكون هناك فترة هدوء على العكس  
حين أكون في قلب المشهد وأكتب باستمرار ولما أتقدم في المشهد  
يرجع لي التوازن من جديد .

س : أنا أعني حينما يتكلم حجب ويقول كل ما عنده ومن معه من الناس  
لا يتحدثون . المشهد الثاني كله قد سخر له ، فكيف تسيطر على  
الموقف الدرامي ؟ هل هذا فعل مخطط أم تلقائي ؟

ج : أنا لا أستطيع أن أحكم . لأن أنا أستبعد مسألة التخطيط المحكم ،  
أو لا أستخدما . وأنا أريد أن أنقد فكرة الأسطورة كآطار عام .  
فالصراع ليس صراع آلهة ولكنه صراع بشر ولا بد للخير أن ينتصر  
ولو طال طريقه في البداية يبقى أعزل وضعيفا في مواجهة الشر  
الى أن يتسلح ويقوى من خلال الناس بالكثرة العددية المؤمنة به  
وبرسوخ المبادئ بعد ذلك يبقى التخطيط التالى هو توزيع على  
الفصول التالية وتحديد نوعية الشخصيات ( شخصية شريرة أو  
ثورية - وتلك ثورية ، مترددة أحيانا ) .

س : تكلمنا حتى الآن عن « الفلاح الفصيح » و « الحربة والسهم » وقبل  
ذلك عن « ثرثرة لا اعتذر عنها » والسؤال هو : حينما تنتهى من  
العمل هل تعرضه على أحد ؟

ج : ليس هناك ما يمنع من عرض العمل على من يقوم بنقده أو قراءته ،  
ولكن أثناء كتابتي له لا يحدث ذلك لأن الآراء التي تطرح ، حتى لو  
استجيبتم العمل ، فهي تشوش عليه وأنا أشتغل .

س : هل مثلت الحربة والسهم ؟

ج : نعم . مثلت مسرحية الحربة والسهم في دسوق ولكنها لم تعرض  
بشكل واسع واعتقد اننى فقير فى علاقاتى العامة . ومن ثم فأنا  
أعتقد أن الحربة والسهم قد دخلت منطقة الظل على عكس حكاية  
من وادى الملح والتي أصبحت ناجحة جماهيريا ، حتى انها نفذت  
ككتاب .

س : هل تعد لعمل مسرحى جديد ؟

ج : أجل . حديثا فكرت فى كتابة مسرحية عن ثورة القاهرة كتبت  
مشهدا واحدا وللأسف فقدت هذا المشهد فى ظروف مجهولة وعدم  
معايشة الآخرين لي كما لو كنت أحقر فى صخر .

## لقباء

### مع الشاعر/محمد ابراهيم أبو سنه

س : نود أن نتعرف على بدايات الشعر عندك . متى كانت ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟

ج : فى الواقع اننى اكتشفت فى ذاتى الاحساس بالنغم والشعر فى فترة مبكرة جدا وذلك قبل ثورة ١٩٥٢ حيث كنت فى سن الصبا . وفى إحدى المظاهرات التى كانت تهتف بسقوط معاهدة ١٩٣٦ وجدت ( اكتشفت ) أن ثمة إيقاعا يتمثل فى الترديد الجماعى للشعارات السياسية وقتئذ .

ثم جاءت ثورة ٢٣ يوليو وأحسنا جميعا بأن ذواتنا تتغير من الأعماق ويبدأ شئ جديد فى حياة كل منا وكانت هناك استجابة من جانبى حيث كنت مرافقا وهى مرحلة الحلم ، وكانت الثورة حلما يتحقق فى ذلك الوقت .

هذا فضلا عن أن نشأتى التعليمية كان لها تأثيرا ذا دلالة فى هذا الاتجاه فقد تعلمت فى الكتاب وحفظت القرآن ودخلت الأزهر فتوطدت صلتى الحميمة باللغة العربية بحكم اقترابى من القرآن وقطوف الشعر التى وردت فى كتب النحو مثل ( شذور الذهب - التحف السنية - ابن عقيل ) وهنا كانت بداياتى الحقيقية مع لغة الشعر .

وقد تكشف لي هذه البداية كما لو كنت أستبطن الذات وأنفتح على الشعر والثورة ثم اتجهت للانطواء على ذاتى أتأملها شعريا . وكان الشعر فى هذه المرحلة يدور حول الأحاسيس المرافقة خاصة الحب وما يثيره من وله بالطبيعة والموسيقى والجمال . ومن ثم اذا كانت البداية قد تفتحت فى ظل الحدث العام فإن الاتجاه بعد ذلك توجه نحو التأمل الخفى للذات وخاصة اننى قد نشأت فى صباى فى قرية على شاطئ النيل فى جنوب القاهرة . وكانت هذه القرية تحمل سمات منفردة فقد كانت تقع على النيل وفى الوقت ذاته

على مرمى حجر من الصحراء . هذه الطبيعة الجدلية المتناقضة خلقت في نفسى نوعا من الحساسية والولع بهذا الجدل بالطبيعة والمجتمع حيث تصطدم القيم وتتصارع .

وإذا ما وضعنا في اعتبارنا حدث ثورة ٢٣ يوليو ودراستي الدينية واهتمامي باللغة في شكلها الراقى والفنى من خلال مجموعة من النصوص ..... بدأ يتشكل لدى منظوري الشعري ، وقد كان قريبا لحد كبير من المنظور التقليدي ويكاد يلتحم بالمفهوم العذري للشعر العربي ، وكنت أرى في نفسى واحدا من أحفاد هؤلاء الشعراء الذين نشأوا وترعرعوا بالبادية وأعجبت بشعر الجاهلية . وكان لدى معتقد غريب وهو انه كلما كانت الألفاظ عسيرة كلما غدا الشعر جسيما ومن المدهش اننى بعد أن عدت الى كراساتى الشعرية الأولى كنت ألتجأ الى المعجم لتفسير بعض أمثال هذه الكلمات . ولكن لم يلبث أن تغير كل هذا مع منتصف الخمسينيات، حيث اتجهت لتنمية ثقافتى اللغوية بشكل معرفى عام . ولجأت لتوسيع قراءتى لمجموعة من الشعراء الأجانب خاصة للأعمال المترجمة لهم في تطوير مفهوم واسع للتجربة الشعرية فى حياتى .

وقد كنت فى ذلك الوقت شديد التعصب للآطار الشعرى القديم للقصيد العربية حتى تعرفت بالشاعرة نازك الملائكة من خلال ديوانها ( قرارة الموجة ) .

وكان هذا الديوان هو المرشد الأول لى فى عالم القصيدة الشعرية الحديثة ، وبدأ منظوري يتشكل من خلال رؤية تمتزج فيها الواقعية بالرومانتيكية والتقليدية بالحداثة والشعر بالنثر والاحساس بالمدينة بالاحساس بالقرية . فهناك جدلية بين هذه الثنائيات جدل بين الرومانتيكية والواقعية وبين الثقافة الحديثة والمترجمة والثقافة التقليدية التى تضرب جذورها فى أعماق الجدول الاجتماعى بين القرية التى نشأت فيها والمدينة التى أقطنها .

أقول انه من خلال هذه الأنماط الجدلية بدأ يتشكل لدى مفهوم الشعر بوتلور سحنة فى ديوانى الأول ( قلبى وغزالة الثوب الأزرق ) وهو رؤية بانورامية واسعة لكل هذه المعاشة لواقع الحياة لثقافة العربية فى ذلك الوقت ، وفى هذا الديوان تتأكد الذات التى تلج على الإعجاب بالجمال وموضوعية العالم من خلال رؤية القرية وهى تحاول أن تقترب من المدينة وتفشل فى ذلك . وهناك رؤية المدينة،



المدينة القاسية القلب والتي لا ترحم هؤلاء البسطاء الذين يفدون اليها .

كان هذا الديوان هو الرؤية الأولى الخاصة بي لهذا العالم ولا أستطيع أن أقول أن هذا الديوان قد تضمن أرقى مستويات الدقة للقصيدة الشعرية ولكن عموما يعتبر من أصدق تجاربي الشعرية حيث يتضمن رؤيتي الذاتية .

ومن ثم يعبر هذا الديوان عن رؤيتي الشعرية والفكرية للواقع الاجتماعي وهو يمثل حلما لعالم أفضل على مستوى الذات ، وقد كان هناك تركيز على عاطفة الحب على مستوى المدينة وكان هناك أيضا إحساس عميق بأن القرية المصرية تبرز تحت أنقاض تعاسة تاريخية تتردى من أحزان طويلة ورغم أن هذه القرية تنطوي على كثير من الجمال والرفقة والانسانية والأصالة .

وفي هذا الديوان استشراف أيضا لقضايا الانسان خارج مصر ومثله أيضا بعض القصائد التي تتناول بعض قضايا التحرير في العالم الخارجي مثل قضية الجزائر والصعود للقضاء ، بعض القصائد التي تشير الى هذه المستويات التي كنت اتحرك من خلالها ( الذات - الوطن - الانسانية ) (١) وهذا الديوان اذا عدت اليه الآن لا اراني محتاجا الى أن أنفي عنه قصيدة واحدة وليس ذلك حبا فيما كتبت وإنما حبا في هذا الصديق مع النفس الذي كنت أشعر به في ذلك الوقت والذي هو جزء حقيقي من تطوري النفسي والفني والاجتماعي فهو وثيقة أولى في التعبير عن الذات والواقع الذي كنت أعيشه .

بعد هذا الديوان بدأت الإقامة في المدينة تصبح أكثر طولا واستقرارا وبدأت المهزة الخطيرة تعصف بوجداننا في ١٩٦٧ بدأت تجربتي العاطفية تأخذ مسارا أكثر وضوحا من الناحية الفنية وبدأت أفكر في الواقع في القصيدة الدرامية ، هذه القصيدة الدرامية التي كنت أرى أن الشكل الغنائي البسيط مهما كان صدقه وعمقه هو مجرد تعبير عن موقف محدد ولكن الرؤية الانسانية الحقيقية ينبغي أن تنعكس في شكل أكثر موضوعية . وجاء بعد ذلك في ١٩٦٩ ديواني الثاني ( حديقة الشتاء ) ويتضمن مجموعة من القصائد

(١) انظر القصائد التالية : لا تسأل من ، وظيفي غزالة الثوب الأزرق

التي تعبر بشكل متطور فنيا عن عناصر رؤيتي الشعرية السابقة  
في ديوان ( قلبي وغازلة الثوب الأزرق ) •

ففي هذا الديوان يمكن أن نلمح صورة لتجربتي العاطفية في  
المدينة ، هذه التجربة المحاصرة بالأنانية والزيف وصورة أيضا  
للاحساس بالذنب سنة ١٩٦٧ في قصيدة ( نحن غزاة مدينتنا )  
وهناك أيضا بعض القصائد الأخرى التي تتحدث عن التأمل الفكري  
مثل ( حتى يطلع فجر الحب ) وهناك أيضا قصيدتان طويلتان  
( الوردة المحاربة - الأسطورة ) •

وهذه القصائد وإن كانت تركز على البناء الذاتي في التجربة  
إلا أن هناك بعض القصائد التي تحاول التمرد على الشكل الغنائي ،  
أما في شكل قصص كما في ( الوردة المحاربة ) أو في شكل بناء  
أقرب للشعر المسرحي كما في قصيدة ( حلم ملكي ) وهي تصور  
حاكما مستتبدا فرض آراءه على كل من حوله ثم استيقظ بالليل  
فوجد أن كل من حوله يخدعونه حتى زوجته ووزيره فخرج مفزوعا  
من قصره وملكه وهو يسأل عن الذي يمنحني الأمان بدلا من هذا  
الملك ، وهذه القصيدة قريبة من فكرة شكسبير في ( ماكبت ) ليس  
المهم أن تكون ملكا بل أن تكون آمنا ، ولكن في الواقع أن هدفها  
ومغزاها أن الإنسان الذي يفرض القهر على الآخرين لا يلبث أن ينال  
عقابه من خلال خداع الآخرين أيضا (١) •

ومن ثم فهذا الديوان يحمل بذور التفكير في الرؤية الدرامية  
على مستوى القصيدة الشعرية ولا أعرف إن كنت نجحت أو فشلت  
ولكن عموما كانت هناك باستمرار قضايا تشغلني في الديوان  
الأول •• كان يشغلني الواقع • وفي الديوان الثاني كان يشغلني  
البناء الدرامي ثم بدأت تشغلني فكرة الصورة الشعرية ، وقد  
شغلتنني باعتبارها البنية الأولى والأساسية لفن الشعر فبدأت أركز  
عليها في الديوان الثالث ( الصراخ في الآبار القديمة ) والذي  
صدر عن المكتبة العصرية ١٩٧٣ • وبعد ذلك حدث أني أفكر طويلا  
في التقييم الفني للتجربة الشعرية والتركيز بشكل دائم على  
الصورة الشعرية وإن كان هذا قد يحرمني من تلقائية التجربة وهو  
ما حاولت العودة إليه في ديواني الرابع ( أجراس المساء ) (٢) وقد

- 
- (١) انظر القصائد التالية : غزاة مدينتنا ص ٢٨ - وحتى مطلع الفجر ص ١٤  
وحكم ملكي ص ٧٩ •  
(٢) انظر من ديوان أجراس المساء قصيدة أغنية حب مصر ص ٤ وقصيدة  
أحزان مصرية ص ٧٦ •

صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وهو يضم أيضا نفس عناصر الرؤية السابقة ( الوطن - الذات - القرية ) واحساسى بالقرية فى كل هذه الدواوين ليس احساسا رومانتيكيا ففى لا تمثل بالنسبة لى الملاذ الرومانتيكى الحالم الذى أهرع اليه من قسوة المدينة وبطشها وجبروتها ولكننى أنظر اليها باعتبارها الأب الذى لا يريد أن يعود الى صباه . الأب والأم اللذان أنجبا ويحلمان بأن ينالهما شئ من الحظ . فهو احساس عميق ربما لانه مرتبط بالسنوات العشرة الأولى من حياتى . ثم يأتى ديوانى الأخير ( تأملات فى المدن الحجرية ) ( ١ ) ليشكل مرحلة حادة فى مواجهة المدينة والزيف والتخلي عن القيم الانسانية الحقيقية ( الاخلاص - المودة - الحب ) وفيه أيضا صورة للحزن العميق الذى يتجلى فى معاشتنا لواقع لا نرضى عنه ، صورة لوطن يتمزق ومدينة صخرية وحب مهان وغربة تأمل فى العودة وفيه أيضا ومضات حزن انساني عام وهذا الديوان هو أكثر صورى الشعرية فى تجربتى كلها تمردا على الذات وخروجا الى الموضوعية وهو أكثر تصورا لمعاناة حية .

س : نود ان نتعرف على خبرتك فى معاناة الإبداع الشعرى ، كيف تكتب القصيدة وكيف تتوارد الأفكار عليك وتتشكل الصور فى ذهنك ؟  
ونأخذ كمثال آخر قصيدة لك ما هى ؟

ج : آخر ما كتبت ( امرأة اسمها السعادة ) فى ديسمبر الماضى وقد كتبتها عقب رحلة لى فى أمريكا بمدينة ايوا وهذه القصيدة تعبر عن تجربة الرحلة بكاملها ، ففى الرحلة كانت لى ملاحظاتي المستمرة للواقع المتغير للمجتمع الأمريكى والذى أطلعنى على ذاتى كما أطلعنى على هذا المجتمع . هذا المجتمع الأمريكى يأخذ تجربة متقدمة فى الحضارة تركز على الحرية وتجاوز الواقع بمعنى ان هذا المجتمع يعتبر خاليا مما يسمى بالغيبيات . هو مجتمع قائم على الأشياء المادية والنعام معها بشجاعة . ولا شك ان الشاعر هنا يأتى من بيئة ذات تراث مغاير فيكشف هذه التجربة الا انه يطلق عليها اسم ( السعادة ) ويرمز اليها ( بالمرأة ) وهذه المرأة قدمت له كل شئ ولكن وضعته فى موضع اختبار . فهذه الأشياء عزيزة عليه ومحل التجربة الحقيقية هو أن السعادة ليست شيئا

(١) انظر من ديوان تأملات فى المدن الحجرية قصيدة تأملات ص ١٠١ وقصيدة

لماذا نموت بعيدا عن الجلم ص ٣٣ وقصيدة سؤالى الى أبى الهول ص ٣٩ .

مبتدئاً - وهو ما أريد التأكيد عليه - ولكنها تأتي عبر الأشواق  
حيث قلوب الأعادي عبر المرات الضيقة .

« تهيب قلت المسافة شاسعة »

والقصيدة تمثل لونا من النكوص أمام تجربة هائلة طابعها  
الجوهري الحرية والمواجهة والشجاعة هذا الكنز الذي تمنحه لا بد له  
من ثمن في النهاية وهو اقتحام هذه التجربة . وبالطبع لا أستطيع  
أن نلاحظ في هذه القصيدة زيارة لبلد معين ولكن مجرد فقط خبرة  
انسانية . فالشعر دائما بناء متواز للواقع الذي نعيش فيه  
وبالطبع أنا لم أكتب مباشرة عن التجربة وإنما التجربة ذاتها تنتقل  
عبر اللا وعي ثم تتخفى عبر علاقات كثيرة بين الواقع والذات  
والماضي والحاضر والمستقبل . ثم تتجسد في الشكل المعبر أكثر من  
غيره عن احتياج الذات وهمومها في اللحظة الراهنة ربما كنت في هذه  
اللحظة في حاجة للسعادة ومن هنا اتخذت هذا الرمز والرمز في  
حميد ذاته تعبير عن الحاج حاجة ذاتية ولكن البناء الفني للقصيدة  
يتجاوز هذا الموقف الخاص ليحبر عن التجربة الكلية بكل ما تحويه  
من معاني . فالمقطع الأول يصور :

« هي امرأة من عبير القرنفل والنار »

« امرأة تجمع بين الدقة المفرطة وقوة الأحداق »

« تختار عشاقها من حيارى المدينة يجوبون هذه الفصول ، فلا  
يأنهون بغير النجوم » .

وهي هنا تشير إلى الطموح ولا يأنسون بغير الرحيل ولا يملكون  
سوي الدمع وهذا المقطع تصوير دقيق لما تجسده تجباه التجربة  
الجسارية الأمريكية فهي تجربة مغامرة حيث الطموح يصل للنجوم  
حيث الرحيل فكل أبناء الأمريكيين مغامرون قادمون من القارات  
الأخرى . ومن ثم فهذا المقطع شديد الدلالة على التجربة الأمريكية  
والرحلة بكاملها .

ج : عندها تلتقط الفكرة الأساسية للقصيدة كيف تتداعى الخواطر  
المتعلقة بها وهل كتبتها في جلسة واحدة ؟ .

ج : في الحقيقة إن هذه التجربة يبدأ التقاطها شعريا منذ شهرين قبل  
كتابتها وهذه الإشارة كانت مجرد ملاحظة يتراكم من حولها الواقع  
تقصيليا من خيال المشاهدات والقراءات . فمن خلال التمحو  
والتراكم تختفي الإشارة الأولية والتي تم التقاطها لتبدأ التجربة

الفنية فى الاثبات من خلال تكوين علاقتها الداخلية التى لاتشعر أنت بها . وربما أحسست انك فقدت هذه التجربة للأبد ولكن الذى يحدث ان التجربة تهدأ حيناً وتظل ترتوى من الوجدان والقراءات والملاحظات المستمرة .

س : كم استغرقت القصيدة من حيث الوقت فى كتابتها ؟

ج : من خلال تجربتى الشعرية أصبح لى عادات فى الكتابة منها اننى لم أعد أستجيب للتجربة الشعرية بمجرد النقاط الاشارة فانا أترك التجربة تلح على وتأخذ زمنها ولعل هذا يعود الى اننى شديد القلق ، ولا أحب ان تتأثر التجربة . فانا أتركها قوة كامنة فى أعماقى ووجدانى الى ان تريد الخروج ، ولا أريد لقلقى ان يخرج شيء لم يكتمل نموه بعد ، وبالتالى حين أكتب القصيدة تكون كتابتها بالغة السهولة لاننى أكون قد احتضنت الفكرة فترة طويلة . وحين أبدأ فى الكتابة لا أستجيب للتعبير السهل وانما أشق على نفسى وأخذها بالكثير من الحزم لاننى لا أحب على الاطلاق ان تاتى التجربة هزيلة لأن فى هذا احقاباً لنفسى .

س : ما نوع الجهد الذى تبذله فى الصورة الشعرية ؟

ج : أنا أختزن التجربة فترة طويلة وأفكر فيها بالصورة بدلا من الكلمات فتأتى القصيدة فى شكل صورة ملجمة ذهنيا قبل ان تاتى الكلمات وقد حدد ذلك على مراحل متعددة - المرحلة الأولى : هى مرحلة التلقائية ثم مرحلة التعميم ثم عدت أخيرا للتلقائية . وأعتقد اننى فى هذه القصيدة تتمثل الذروة الحقيقية فى فكرة أسامية وهى السعادة امرأة لا تطيق الاقامة وتكره من يرفضون الحوار مع الناس ومن يؤثرون السلامة ، تلك هى القمة أو الفكرة المكتشفة التى توصلت اليها . ولانه ربما ان كانت التلقائية قبل تقف بك فى منتصف الطريق أو تعود بك للبداية . وهناك كثير من القصائد الدائرية التى تنتهى بالبداية . لو تتبعنا الصورة الشعرية من خلال مقاطع شعرية فى القصيدة نجد هذه الحركة الدائرية :

( دخلت الى عرشها

والأغنائى ترتل اسراوها

والمرأى تواريخ لا تفصح الآن عن شوقها

وقالت تعالى الى جنتى دخلت الى عرشها )

هذه مقطع واضح فيه انه نما فلانت تحاول ان تلتقى بها .

( مددت ذراعى )

ثم يأتى السقوط فهو مكونه من حركة الرؤية الأولى لطبيعة هذه السعادة وبعد ذلك التحرك اليها ثم السقوط .

ولكن لماذا السقوط ؟ أنا لا أحب عقلانية الشعر ولكن أنا أتكلم عن تجربة نفسية مع موضوع القصيدة .

س : وانت تكتب فهل هذه الصورة تكون مخططة فى ذهنك أم حركة مع تجربة ؟ .

ج : هى عملية تلقائية . فبمجرد ان تبدأ وانت فى حالة ابداع شعري تأتى عفوا وتأتى دون ان تتأمل كثيرا فيها أثناء الكتابة وربما لو توقفت عندها وبحثت فيها قد تغلت منك أو تتوقف عن الكتابة تماما .

س : كيف تعيش لحظة الابداع ؟

ج : لحظة الابداع ام لحظة الابداع - عموما لحظة الابداع كما قلت مزيج بالغ التعقيد وخصوصا فى المراحل الأخيرة يعطينا قلق شديد فحواه الا تكون التجربة على المستوى المتوقع . ومن ثم أعامل نفسى بقسوة ولا أرضى باليسير وأقسو فى الحذف أكثر مما أجمال نفسى لاثبات ما فى حسى بعملية التجربة الشعرية تتلاحق الصور وتندافع ولكن بمجرد ان أشعر اننى غير راضى عن شئ أحذف بكثير من الشجاعة والجرأة . والتجربة الشعرية كما قلت لك تتأثر بزمان احتضانها .

س : هل الخيال عند الشاعر والفنان يوازي الفكرة عند الفيلسوف ؟ - وما هو دور الخيال فى عملية الابداع عندك ؟

ج : الخيال يتمثل أو يتعكس عتلى فى بناء العلاقات الفنية سواء فى خلق صورة أو قصيدة .

س : كيف تنمى هذا الخيال باعتبار أنك كشاعر - تعايش صورا وتحاول تنميتها ؟ .

ج : هذا نابع من اننى لا افكر فى تجربتى الشعرية بشكل مباشر على الإطلاق ولكن انا دائما افكر فيها من خلال معادل لها ، او رمز او ايحاء ، لاننى لا أعبر عن شئ جزئى ومحدود فانا اتجاوز هذا واتعالى عليه فى اطار ليس عاما ولكن شديد الدلالة . تلك هى القضية . فالمشكلة تتمثل فى كيفية العثور على اطار ذى دلالة بالغة على ما تريد ان تقوله وعلى التجربة التى تعايشها وليس بقضية

عندى أن أعبر عن التجربة فى حد ذاتها بل أعبر عن دلالة التجربة أيضا ، ولا أدري ربما كنت مخطئا وأنا الان أعيد بناء تصوورى للتجربة الشعرية من جديد فانا أفكر ، لا فى انه ينبغى الا يشغل الشاعر نفسه بالتعبير عن معنى الأشياء ، بل أن يشغل نفسه بالأشياء ذاتها .

س : هل يمكن القول ان بداية القصيدة ونهايتها ينبغى ان تكون واضحة فى ذهنك قبل ان تبدأ الكتابة ؟

ج : لا الأمر ليس كذلك . ولكن ما يكون واضحا هو الحدود العامة والاطار الخاص بها . فبعض القصائد يميل الانسان الى ان يتخيل اطارها قبل ان يضعها على الورق وان كان هذا الاطار قد يفلت بالطبع من هذا التحديد ولكن فى المرحلة الأخيرة من انتاجى الشعرى بدأت أهمل هذا الاطار لحد معين لاننى اكتشفت انه فى هذا الاطار - وربما أشار كثير من النقاد لهذا - سرعان ما تطفو أفكارى أكثر من مشاعرى . وبعضهم يتصور ان هذا التقييم يأتى على حساب الشعر وبالطبع انا لا أعمل وفقا لمتطلبات النقد وانما انا أميل الان للتلقائية المطلقة لان هذه التلقائية قد تقودك لمنتصف القصيدة وأحيانا للبداية .

س : ما الذى يحدد النهاية عندما تفرغ من القصيدة ؟

ج : الذى يحدد النهاية هو استنفاد الاحساس بالتجربة وليس المعنى .

س : ما الذى يحدد طول المقاطع الشعرية فى القصيدة ؟ وهل هى مسألة مسبقة أم تلقائية ؟

ج : بالطبع التجربة خلال عملية الابداع لا يمكن الوعى بها . وانا اعتقد ان المقاطع عبارة عن فيوضات من المشاعر والاحساسات يأتى فيض وينتهى بطريقة تلقائية ليبدأ فيض جديد .

س : هذا حسبن ... نتكلم الان عن المسرحية الشعرية بوجه خاص ومحدد ، فما هى أول مسرحية لك ؟ ومتى كتبتها ؟ مع اعطاء فكرة مجملية عن محتواها ؟

ج : أول مسرحية شعرية لى هى ( حصار القلعة ) وقد كتبتها سنة ١٩٦٧ قبل المعركة والواقع اننى بدأت أجهز نفسى لكتابة هذه المسرحية بالاطلاع المكثف على مصادر المادة التاريخية مثل ( تاريخ الجبرتى ) وكل ما كتب عن ( عمر مكرم ) ، وقد كانت هذه الفترة من تاريخنا

تتسم بالخصوبة والحيوية فقد جاءت بعد ارهاصات بالفكرة الديمقراطية التي كان من تباشيرها هذه الوثيقة التي وقعت في عهد مراد وابراهيم ١٧٩٤ قبل الحملة الفرنسية ، والواقع ان هذه المرحلة كانت تراود القادة ، فكرة الوصول الى صيغة لانشاء مجلس شورى والحد من السلطة المطلقة للحاكم . واعتقد انه لا شيء يأتي من لا شيء ، يؤكد هذا ان ثورة القاهرة ومقاومة الحملة لم يأت من فراغ وانما اتى من تصميم ورؤية فكرية سابقة ورغم انه كانت هناك أمراض اجتماعية سائدة تمثلت في السلبية وفي عزوف المصريين بشكل عام عن التفكير في تولى السلطة كما أوضحت ذلك في المسرحية .

الفكرة الأساسية في المسرحية . ان إبعاد الشعب عن السلطة واتخاذ القرار والمشاركة الديمقراطية هو ما يفتح الطريق الى الاستبداد وربما كان ذلك هو سبب هزيمة ١٩٦٧ . أما الرؤية الفنية فانها تقترب كثيرا من الرؤية التاريخية . فقد تعاملت مع مجموعة من الشخصيات الحقيقية أمثال ( السيد عمر مكرم - والحضري كقائد للمقاومة الشعبية ومحمد علي كحاكم لمصر ) . واذا ما بدأنا التفكير في البناء الدرامي للمسرحية فهي مكونة من ثلاثة فصول .

يبدأ الأول منها . بوصف الأعمال الاجرامية التي يقوم بها جنود خورشيد باشا ومعاملتهم للاهالي وقسوة الضرائب وفي نفس الوقت تبدأ المسرحية من لحظة تحضير محمد علي للاستيلاء على الحكم . فهي مجموعة خيوط مترابطة منها خيط الثورة في الأزهر - وخيط القوة التي يمثلها جنود خورشيد باشا وخيط ثالث يتعلق بالسيد عمر مكرم واستقطابه للقادة الشعبيين منها جعله يحصل على رضا قادة الفكر والدين واستطاع ان يصل لمبايعة محمد علي كحاكم . فالمسرحية تدور حول تولى محمد علي الحكم وعلاقته بالاهالي والسلطة وعلاقة السلطة بالناس .

وفي الفصل الأول تتحدث المسرحية عن مناورات محمد علي : مناورته مع خورشيد باشا الحاكم ومع اهالي مصر الذين رأوا فيه رجلا متعاطفا مع قضاياهم وشخصية السيد عمر مكرم الذي يتميز بالنزاهة والتعفف وحب الناس له . ثم محاولات خورشيد باشا ابعاد محمد علي عن مصر الى الجنوب لمحاربة المماليك وفي الوقت نفسه قوة محمد علي وزجوجه حتى يكون قريبا من الأحداث



لاستعداده للقفز للسلطة وفي نفس الوقت يصور تضحيات الناس  
من أجل تغيير الواقع السياسي في مصر .

ويصور الفصل الثاني حصار المليشيا الشعبية للقلعة بقيادة  
عمر مكرم والذي ينتهي بأن يعزل هو من قبل الخلافة العثمانية  
تملأا للمصريين ، وتوافق على اختيار محمد علي ويتم هذا من خلال  
تضحيات جسيمة تكبدها الشعب الذي كان يحلم بنمط أفضل من  
الحكام وتصورت محمد علي باعتباره قادرا على تحقيق أمالهم .

ويبدأ الفصل الثالث بالنصر والهزيمة معا . النصر بخلع  
خورشيد باشا والهزيمة بتخلي محمد علي عن الآمال الشعبية وإبعاد  
الشعب عن الاشتراك في الحرب بقيادة مستقلة في حربهم ضد  
الانجليز متمثلة في حملة فريزر فهو يرى انه كلما أصبح لهذا  
الشعب صوت وكلما شارك في صنع القرار وتوجيه الأحداث كلما  
كان هذا على حساب سلطاته المطلقة ويبدأ هو في التفكير في كيفية  
التخلص من فكرة سيطرة الأهالي على الحكم أو رغبتهم في المشاركة  
أو فرض رقابة عليه . فيبدأ في التخلص من أشباح الماضي التي  
ساعدته في الانفراد بالحكم ويبدأ بتخطيطه في الاطاحة بشخصية  
السيد عمر مكرم والذي يمثل في هذه المسرحية قوة اخلاقية ذات  
ثقل . فهو يفرض تماما ان يساوم على مبادئه الأساسية ويبدأ في  
التعامل مع مشايخ الأزهر من خلال الترغيب والترهيب . ووقف  
السيد عمر مكرم وحده في مواجهة هذا التطور في سياسة محمد علي  
والذي يهدف للانفراد بالسلطة وبسط الاستبداد من جديد ،  
وتنتهي المسرحية بسقوط عمر مكرم لانه لم يكن شخصية درامية  
على نفس القدر المركب والمعقد مثل محمد علي . فالأخير داهية معنك  
فهم لعبة الحرب والسياسة واستطاع عن طريق الحيلة أن يكسب  
المجولة والمجال من يد هذه القوة الاخلاقية متمثلة في عمر مكرم .

س : كم استغرقت من الوقت في الكتابة ؟

ج : استغرقت سنة في التجهيز وقد اقتضى ذلك مني المداومة المستمرة  
على القراءة أما كتابتها فقد استغرقت ثلاثة شهور .

س : ما الفروق التي لاحظتها بين كتابة هذه المسرحية وبين كتابتك  
للقصيدة الشعرية ؟

ج : هناك فروق كثيرة . فعليك ان تكون واعيا أثناء كتابتك للمسرحية  
لمراحل وبناء المسرحية . وان تكون واعيا لما تريد ان تقوله في  
المسرحية .

أما القصيدة فقد لا تكون واعيا بمراحل تطورها بماذا تريد بالضبط . فالمسرحية لا بد ان يكون عندك هدف واضح قبل كتابتها وعليك بعد ذلك بالتفكير في عملية خلق الشخصيات وهو أمر ليس بهين يتطلب تأملا عميقا للوقائع التاريخية والمعاصرة وأن تتسم هذه الشخصيات بالبعد المنطقي في عمقها وهناك أيضا مشكلة الحوار . . في القصيدة تستطيع ان تذهب الى أبعد ما يكون في تميم الصورة - أما في المسرحية فلا بد أن تكون حساسا أو واعيا لقدرة المتلقي بمستوى الحوار الذي تريد ان تؤديه ، وفي نفس الوقت أن يكون هذا الحوار مشحونا بالتعبير عن الحركة وليس التعبير عن السكون في النفس والتأمل فلغة المسرحية هي لغة الحركة ، فهي تحمل الحدث وتطوره وتنميه . واللغة أكثر تعبيرا عن الحركة .

س : هل تتساقط عندك او تتزامن عملية الكتابة مع جمع المادة . أم انك تجهز المادة المعرفية أولا ثم تبدأ في الكتابة ؟

ج : أنا قرأت وحاولت معالجة القضية من خلال مادة من صني المخاص لانني لا أكتب تاريخا ولان العملية الفنية تركز على واقع معاش راسخ أو واقع تاريخي وهذا الارتكاز هو مجرد لحظة تمثل وبده ولكن لا بد ان تكون الصياغة أو بناء الأحداث ذاته يأتي من خلال عملية خلق فني كامل .

وقد أقمت نوعا من التصميم المبدئي للآطار العام والشخصيات في المسرحية ثم بدأت بعد ذلك في خلق الشخصيات وصياغة الحوار . وبدأت المسرحية بعد ذلك تتداعى ، وهناك نوع من التطور المنطقي للحدث وبمجرد ما يبدأ العمل فان المرحلة الأولى تقودك للمرحلة الثانية ولا ينتهي هذا التطور حتى تنتهي المرحلة .

س : هل كان من الممكن ان تعبر عن هذه المسرحية مختزلة في قصيدة ؟

ج : لا أعتقد بل انه مستحيل .

س : هل يعبر الكلام الذي يجيء على السنة الشخصيات عن طبيعتها الخاصة وواقعها الحقيقي ؟

ج : لم يكن أمامي مجال للتجني على هذه الشخصيات الكبيرة في تاريخنا . وفي المرحلة التي تدخل فيها هؤلاء المشايخ . . وقد حاولت ان أظهر تعبير كل شخصية عن موقفها نفورا أو اقترابا لعمر مكرم . وهي شخصيات ليست أساسية في المسرحية وانما ظهرت في موقفين ( موقف البيعة لمحمد علي - وموقف التخلي عن عمر مكرم ) .

س : بالنسبة لشخصية عمر مكرم كبطل .. هل شعرت من البداية بنمو في شخصيته ؟ .

ج : بالطبع أنا بدأت من فكرة ان محمد على يجسد فكرة العبد وانتهت بالخوف من الواقع في شرك محمد على والاعتزال عنه وهو زعيم ديني وليس ثائرا سياسيا حتى حينما سئل لماذا لا يطمع في الحكم قال ان مملكتى في القلب .

س : هل عمر مكرم في الشكل الدرامي الذى وصل اليه يتمثل فيه الشق المأساوى التراجيدى ؟ .

ج : بالطبع حين يأتى رجل يثق فيه كل الناس وهذا الرجل يكون في صدر العصر ثم يمنح ثقته لشخص آخر فيأتى هذا الآخر فيتخيل فهذا سقوط مأساوى ولكن ليس بالمفهوم التراجيدى . فانا هنا كنت في هذه المسرحية اقتربت جدا من التاريخ ، لاننى كنت أتعامل مع شخصيات معروفة ومشهورة من الصعب تجاهلها أو التنكر لها .

س : هل كان من الممكن ان تكتبها نثرا ؟ ولماذا كتبتها شعرا ؟ .

ج : أعتقد انه كانت هناك ضرورة لكتابتها شعرا لاننى كنت أريد أن أصل للذروة التعبيرية فى تساو تام مع الذروة التاريخية . والشعر وحده أكثر قدرة على التكثيف للأحداث .

س : هل واجهتك صعوبة أثناء الكتابة ؟ .

ج : نعم لقد واجهت صعوبات كثيرة . فمثلا حينما يكون المعنى غير متساو مع الموسيقى أو تريد أن تغير من التعبير موسيقيا ولغويا لكى يعبر عن موقف آخر مختلف خاصة اذا كانت هذه المواقف متلاحقة . والحوار تتمثل مشكلته الأساسية فى مدى مطابقتها منطقيا للشخصية التى تقوله ومدى دلالة الحوار على الحدث على اعتبار ان الحوار هو لغة المسرحية .

س : هل هناك مواصفات معينة للحوار الشعرى غير الحوار النثرى ؟ .

ج : الحوار فى النثر كما قلت أقرب للشخصية . أما الحوار فى الشعر فهو أقرب للشاعر ومن ثم ليس كل موضوع فى رأى يصلح موضوعا لمسرحية شعرية . فالمسرحية الشعرية أقرب لعالم الشخصيات القديرة العظيمة التأميلية أكثر من الشخصيات ذات الطبيعة الحركية وأقرب لعالم المثل .

س : ماهو دور الصور فى الشعر المسرحى ؟ .

ج : كان للصور الشعرية دور فى بعض المواقف وليس كلها . . لانه ليس كلها حركة فهناك مواقف ذات طبيعة تأملية وبعضها استبطان ومواقف للحكم والموعظة .

س : فى البناء الدرامى للمسرحية تجد نفسك أمام مواقف وأحداث وشخصيات وحوار وحبكة . . كيف تسيطر على كل هذه العناصر ؟  
ج : فى البداية أصمم البناء وأختار الشخصيات ثم أنطلق من الحدث الذى أعتقد انه له طبيعة درامية على المسرح ولا يلبث هذا الحدث ان يقودنا لمجموعة الأحداث الأخرى .

س : وأنت تجلس لتكتب مشهدا فهل تعيشه فعلا ؟ .

ج : من المؤكد ذلك . . لان التجربة المسرحية تختلف عن أى عمل فنى آخر فاذا كنت فى الواقع تعيش مع نفسك قدما تعيش مع الآخرين ، فانك فى التجربة المسرحية تعيش مع هذه الشخصيات وهى تتحاور مع الآخرين فمتابعة الحدث لا تهم فقط ، بل ومتابعة ما يدور فى أعماق الشخصية ومن ثم كنت أقرب للتاريخ والواقع ، وكانت خشبة المسرح فى الواقع متوالية لحد ما ، وكنت شديد الحذر والخوف على ان يفلت من تعبيرى الحيط الشعرى لهذه القضية باللغة الخطورة . وبالطبع التجربة المسرحية الأولى تحمل طموحا وفى نفس الوقت نوايا ومساوىء معينة .

س : ننتقل للتجربة الثانية . . ما هى ؟ ومتى كتبتها ؟ ولما فحواها ؟ .

ج : المسرحية الشعرية الثانية لى هى ( حمزه البهلوان ) وقد كتبتها بعد العمل الأول بعام واحد . وهذه المسرحية ذات ارتباط وثيق بما حدث فى ١٩٦٧ ليس بشكل مباشر ولكن بمعنى احساسنا بالذنب بعد الهزيمة مما يقضى الى ان أفكر فى الكشف عن جوهر الشخصية العربية باعتبار ان هذه - الشخصية صنعت الحضارة ذات يوم وهى شخصية لها رسالة انسانية وجوهر هذه الرسالة هو المساواة بين الناس فهذه المسرحية استثمار للسيرة الشعبية ( حمزة البهلوان ) وتصور هذه السيرة شخصية البطل ( حمزة ) وهو يقوم بتحرير الجزيرة العربية ومقاتلة الفرس وملاقاة الأحوال كل ذلك من أجل أن ينشر رسالة الحب والاشاء والمساواة بين البشر . والسير تقع فى أربعة أجزاء ضخمة وقد قرأتها جميعا وهى طويلة ومملة لأبعد حد . الا ان شخصية حمزة استهوتنى فى انها تجسد معنى البطولة.

التي نصبوا اليها في هذه الفترة بما تضمنته هذه الشخصية ، ولكن بناء الأحداث هنا كان بناء مختلفا من الناحية المسرحية فقد كنت شديد اليقظة والتنبيه الى مشكلة المسرح في الخشبة كما كنت حرا ، فانا لست أمام تاريخ معروف وانما أمام سيرة ذاتية خيالية فاستطيع ان أتصرف كما أشاء وبنيت هذه المسرحية على ثلاثة فصول . تبدأ بمحاولات وقوف حمزة ضد قوى كسرى وإخلاقه في أن يهزم هذه القوى المستعمرة والتي كانت تحتل مكة . وفي الفصل الثاني كانت هناك قصة حب بين حمزة وبين مهر دكار - ابنة كسرى والتي راسلته سرا ووقع في حبها ، ثم بعد ذلك محاولة كسرى ان ينتقم من حمزة لهذا النصر وتلك الهزيمة . ثم سقوط حمزة كبطل درامي بموافقته على قبوله لبعض الشروط التي وضعها كسرى للسلام ومنها ان يسلمه زوجته (مهر دكار) في مقابل السلام . ويقبل حمزة ولكنه يكتشف بعد ذلك انه قد أخطأ في هذا القرار فقرّر ان يلحق بها ولكنه يجد ان مهر دكار كانت وصلت للحظة اليأس بسبب تسليم حمزة لها وقررت الانتحار . وتنتهي المسرحية بعودة حمزة لحلبة القتال والاعلان بانه لن يساوم أو يهادن .

س : هذه المسرحية هل لها أصل تاريخي في الواقع ؟

ج : لا . . ليس لها أصل تاريخي ولكن بعملية استشفاف للملحمة ينشأ تصور لرسالة الاسلام . ولكن لم يذكر في الملحمة الاسلام كرسالة والمفترض ان هذه المسرحية تتم في العصر الجاهلي قبل الاسلام .

س : مانوع التطور الذي حدث من المسرحية الأولى للمسرحية الثانية ؟

ج : أصبحت أنا أكثر حرية في صياغة الأحداث واللغة والصور . ففي مسرحية ( حصار القلعة ) كنت أقرب للتاريخ والتسجيل أما في ( حمزة العرب ) فقد كنت أقرب للخيال والمخلق .

س : كيف لعب الخيال دوره في هذه المسرحية ؟

ج : لعب دوره على مستويات كثيرة منها قضية الحب التي نشأت بين حمزة ومهر دكار وقد توسعت أنا في هذه الصور ، جعلتها تنتحر ، بينما هي لم تنتحر حتى في الأصل وإدخال هذه القصة كان عملا من أعمال الخيال . والخيال لعب دوره الأساسي في خلق الشخصية الأولى وهي حمزة . فحمزة في السيرة شخصية ملحمة وفي هذه المسرحية مزجت بين الشخصية الملحمية والشخصية الدرامية بمعنى انه كان ينبغي ان يكون شخصا انسانيا يخطئ ويصيب وعن طريق خطئه

وارادته يكون السقوط فهناك مزج بين الشخصية الملحمية والدرامية وأعتقد ان هذا كان من بعض الأخطاء في المسرحية - بمعنى عدم نقاء الشخصية وانتسابها لطبيعة درامية واضحة ، لكن الخيال أيضا لعب دورا في محاولة بناء مفاهيم انسانية معاصرة تختلف عن عصر الملحمة القديمة . فانا حاولت من خلال المسرحية ان ارد على بعض التساؤلات المطروحة على الساحة العربية على المستويين السياسي والفكري . وهذه التطورات والمفاهيم مرتبطة بشكل حقيقي بالرؤية المعاصرة للانسان ومفهوم الحرية والعدل والمساواة .

فالقضية الأولى كانت ، والتي تمثل عنصرا محوريا في المسرحية، هي (تكافؤ العنصر البشري) بدليل ان حمزة الأسود العربي استطاع أن يقع في غرام مهردكار ابنة كسرى هذه المرأة البيضاء الفارسية الجميلة ويتزوجها ، فعن طريق هذه العلاقة أردت أن أشير الى أن هذا الجنس العربي جدير بالحب والبطولة وأن تكون لرسالته تمهيقها . وتستطيع أن تلمح من هذا ردا غير مباشر على الدعاوى العنصرية .

س : هل لتحرك هنا من الواقع التاريخي التسجيلي أثر على تقدمك وبالتالي حركتك في المسرحية ؟

ج : بالتأكيد كان له تأثير على حركتي فقد جعلني أكثر انطلاقا من المسرحية الأولى حتى الشعر أفضل في هذه المسرحية من جهة الصورة الشعرية فاعتقد ان الشعر هنا كان أفضل من حيث الصور فقد حاولت أن يتغلغل الشعر هنا في أعماق الشخصيات ووجدانها الى أبعد حد باعتبار ان الشخصيات من صنعى .

س : هل هذه الحرية أعطتك احساس بأن الأمور يمكن أن تغلت منك من حيث امساكك بخيوط الحدث ؟

ج : لم أشعر بهذا لكن بشكل عام أنا أفضل أن يكتب الشعر متحررا من الارتباط بنص أو تاريخ . وأنا متأثر جدا الى حد بعيد بقراءاتي عن شكسبير لاننى اعتبره أعظم شاعر فى التاريخ . فأنا أتصور أن شكسبير فى معظم مسرحياته اعتمد على نصوص تاريخية أسطورية فى عصره . وبالطبع استطاع أن يجعل من هذه النصوص البسيطة محورا لأعماله المسرحية . وأنا أعتقد فيما يتعلق بى اننى لو فعلت فى بناء أعمالى الدرامية بعيدا عن الواقع التاريخي أو النصوص التاريخية فربما أعطى ذلك لبنائى الدرامى براعة واتقانا أكثر .

س : بالنسبة للتولين في استخدام الشخصيات — هل تكون حريصا على أن تكون الشخصيات معبرة بالايقة التفعيلات والتصرف الشعري ؟

ج : حاولت ان تكون مبردار في حديثها أقرب للحس الرهيف الداخلي لكن الحديث ينتهي بلغة قوية • والحوار يلعب دورا في تلوين الشخصية بمعنى اعطاء عمق للشخصية والحوار أيضا يعبر ليس فقط عن الشخصية بل وعن الموقف سواء كان تأملا او غزلا أو حسرة أو رثاء أو تأمرى •

س : لو تتبعنا شخصية مبردار من البداية للنهاية هل يمكن ان تقول أن طابعها الخاص أو قاموسها وألفاظها المتعلقة بها ؟

ج : هي لها شخصيتها التي تبدو فيها شخصية حالة •

س : هل هذه الشخصية كانت جاهزة قبل ما تكتبها أم تمت مع التجربة ؟

ج : تطور الشخصية حدث مع الكتابة ولم أكن أعتقد مثلا انها سوف تنتحر ولكنها انتحرت لأن الموقف لم يكن يقبل حلا ثالثا وموتها لم يكن عقابا لها وانما عقابا للبطل على خطأ وتسليمه لمبردار •

س : من الذى يقود الثانى فى المسرحية الحوار أم الشخصية ؟ وماذا تفعل لو طغى الحوار على الشخصية ؟

ج : الشخصية تجيء أولا وهى التى تقود الحوار •

س : البعض يذكر انه أحيانا تأخذ الشخصية فيطول الحوار معه وتحدث استطرادات فيلجأ مرة أخرى لتهذيبها وتكثيفها هل هذا حدث معك ؟

ج : فى بعض المواقف النادرة جدا حدث هذا مثل حمزة وهو يتكلم عن رسالته تجاه العالم ، يعنى موقف خطابى الى حد ما ، وحاولت طبعا أن أوجزه فحذفت بعض الفقرات •

س : عندما تحذف هل تشعر بأن عملية الحذف عسيرة على نفسك ؟

ج : فى المسرحية تكون عملية الحذف أسهل من شعر القصيدة • لان القصيدة تبقى محدودة الحجم المسرحية حجمها كبير ومن ناحية أخرى تنطوى عملية الحذف على وجهة نظر نقدية أكثر منها ابداعية فبعدها يكتمل العمل الفنى للمسرحية وحوارها وترضى بها تكون مشاهدا ناقدنا وليس مبدا •

س : هل تضع فى اعتبارك مقتضيات النمىل على المسرح والجمهور المشاهء فىما تكتب ؟

ج : بالتأكىء أنا أتنبه الى الخشبة واستءءاء الامكانىاء الءرامىة بما ىءوافق وخشبة المسرح .

س : نءكلم عن ءلساء الكءابة كم ءسفرق كل ءلسة ؟

ج : هى لىء ءلساء مءءءة وانما العملىة هى مشاهء . وأءء أنى أءىانا أصءء ءءى أءاور مع الشءصىة ولكن عاءة ما أفكر فى المشهء وأفكر فى الشءصىاء ولا أءب الا ءىن ءكون الشءصىاء ءاضرة ولاءء أن ىكون ءءسلسل منطقىا فى ءءابع الأحداث .

س : ما هو ءور معمار المسرحىة فى ءعوىق أو ءىسىر ءركءك ؟

ج : للمعمار مءرء ءءطىط ابءءائى وممكن للخروج علىه فالعمل الفنى لا ىمكن ءءكهى به .

س : هل ءالءك فى لءظة الاءءاع ءءءلف عن ءالءك فى ءىر ءلك اللءظة ؟

ج : نحن نعىش ءىاة عاءىة ولكن ءىن نءب نساءفر الى أرض أءلامنا وأفكارنا نساءفر الى موقع آءر . فالمرءىة رءلة الى بلاد وشعوب ومءءمع من ءلقى الءائى وأنا أوجه ءصوراء ءءىلىة ءءعقب المواقف والأءءاء ءءخلق عالما أفضل من الواقع المعاش .

س : ما هو ءور الانءماء فى العمل الاءءاعى للمسرحىة الشءرىة ؟

ج : لاءء من الانءماء الكامل عىء الكءابة . فالعمل المسرحى بالء المءعة لانك ءءء نفسك وسط مءءمع ءافل من صنعك ولكن لا ءسىطر علىه بءرءة ءامة .

س : هل ىءءء وءءمءرء علىك بعض الشءصىاء ؟

ج : لا أنا أسىطر ءاماما على أفءارهم ، لان كل شءصىة بعء أن أءلقها أءركها ءءءار ءىاءها ولىس لى الا أن أسءكىن لءهء ءىاة وكلما ءانء أقرب للواقع كلما ءان ذلك أكءر من مءعة .

س : هناك بالاضافة للمءعة مشاعر آءرى نلاءظها لءى المبءء كالرضاء والءلم والغموض وءءاوز الغموض وعءم الرضا ، نءءء عىءما ءفىشل الشءصىة فى أن ءقول أو لا ءقول ما ءرىء أنت ؟



ج : أنا أعتقد ان عدم الرضا الناتج عن فشل الشخصية فى قول كل ما أريد ليس مشكلة بغير حل . وحلها لا يتم عن طريق التخلي عنها أو ترك العمل ولكن أحاول البحث عن صيغة أفضل وأطول التفكير من أجل ايجاد هذه الصيغة ، فما دامت الشخصية قد خلقت فلا يمكن التراجع عنها .

س : هل تشعر بالاشراق فى مواضع معينة من تجربتك وهل ينعكس ذلك على طبيعة الشعر نفسه ؟

ج : يحدث ذلك أحيانا ونتاجه يكون عبارة عن تدفق شعري سلس وواضح .

س : لو قارنا بين القصيدة والمسرحية الشعرية فما هى أهم الفروق فى عملية الابداع ؟

ج : الفرق الأساسى هو الوعى . ففى المسرحية يبدو الوعى واضحا على حين أنه لا يمكن التنبؤ بمسار ما يحدث فى القصيدة ويمكن التنبؤ بما يحدث فى المسرحية ففى المسرحية أنحرك داخل المجتمع أما فى القصيدة فإنحرك داخل ذاتى .

س : عندما نشعر بنهاية المسرحية هل يكون الأمر صعبا أم يسيرا عليك ؟

ج : كما نشعر السفينة بالفرح لقربها من الشاطئ ولكن تشعر بأنك لن تخرج من هذه البلاد ألا وتأخذ أهلها معك . هذا الشيء العظيم فى الرحلة حين تغادر البلد التى رحلت منها تشعر باللوعة وفى المسرحية بفرحة عظيمة لانك أكملتها .

س : كم مرة كتبت هذه المسرحية كمسودات أولية ؟ وما الفرق بين المسودة الأولى والأخيرة ؟

ج : كتبتها ثلاث مرات والفرق بين المسودة الأولى والأخيرة يكمن فى الحد ، من الاستطراد وتوضيح ما ليس واضحا فهى مسائل جمالية .

س : هل حكمة البطولة تضطرك أن تختتم بعمر مكرم وحزمة كبطلين للمسرحيتين ؟

ج : من الطبيعى والمنطقى أن تكون الشخصية المسرحية التى بدأت بها هى التى تنتهى بها المسرحية .

س : هل تعتقد انك استفدت من حوار كل شخصية فى المسرحيتين فى توظيفها لصالح المسرحية ؟

ج : بالطبع وضع كل بطل يؤدي وظيفة ضرورية ، فلم يكن عندى شخصيات جمالية أو مجرد ديكورات فكلها شخصيات تؤدي وظيفة منطقية وأساسية فى تنمية الحدث وخلقه وتطويره والوصول الى الذروة .

س : هل هذا ينمى الشخصية الأساسية ؟

ج : بالطبع فحوار حمزة مع الشخصيات الفرعية جعلهم يواجهونه بخطئه فبدأ يشعر بفداحة هذا الخطأ فعاد عن قراره .

س : هل هذا النقد كان مخططاً أم فجائياً ؟

ج : بالطبع كان أمراً غير مخطط ولكن عمل تلقائى ؟

س : ما هى آمالك بالنسبة للمسرح الشعري ؟

ج : أنا أطمح فقط أن أوفق فى التعبير عن الفكرة الأساسية التى ولدت وما يشغلنى الآن وأرجو أن أوفق فيه فى كتابة مسرحية جديدة - وأرجو بعد تجربتي مع المسرح الشعري أن يتبلور لدى تصور أفضل للحوار والشعر المسرحي هذا البناء الدرامي وبناء الشخصية . بحيث تكون هذه المسرحية أكمل فى التعبير من الناحية الفنية والدرامية والانسانية .

س : أخيراً ما هى أهم أعمالك الفنية ؟

ج : أهم أعمالى مسرحيتان شعريتان ( حصار القلعة - حمزة العرب ) وخمسة دواوين شعرية وكتابان ( دراسات فى الشعر العربى ، وقصائد لا تموت ، وفلسفة المثل الشعبى ) .

# فهرس

٣	مقدمة
٦	القسم الأول : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي
٧	الفصل الأول : عملية الإبداع في الشعر المسرحي
٢٣	الفصل الثاني : الحوار المسرحي بين النثر والشعر
٤٥	الفصل الثالث : المشكلة ومنهج الدراسة
٥٧	الفصل الرابع : النتائج
٩١	المراجع
٩٦	القسم الثاني : عملية الإبداع في الشعر المسرحي

## لقاءات مع الشعراء

٩٧	لقاء مع صلاح عبد الصبور
١٢٤	لقاء مع الشاعر فاروق جويده
١٤٣	لقاء مع الشاعر شوقي خميس
١٥٩	لقاء مع الشاعر فتحى سعيد
١٨٥	لقاء مع الشاعر أحمد سويلم
٢٠٧	لقاء مع الشاعر محمد مهران السيد
٢٢٥	لقاء مع الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع : ١٩٨٦/١٦٧٥  
٩٧٧ - ٠١ - ٠٨٦٠ - x





دراسة جادة تناقش بهذا جديداً في عملية الإبداع الفني من خلال الشعر المسرحي . . وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين : القسم الأول ، يناقش مفهوم عملية الإبداع مع تحديد موقع الحوار المسرحي بين الشعر والنثر .

ويستخلص الكاتب نتائجه عبر منهج بحث موضوعي ، مستفيداً من مختلف الخبرات العالمية الرائدة في هذا المجال .

أما القسم الثاني من الدراسة ، فقد تضمن لقاءات الكاتب مع عدد من الشعراء المعاصرين الذين كتبوا المسرحية الشعرية ، وقد أدار حواراً معهم حول تجاربهم كمادة أساسية بنى عليها نتائج دراسته بعد تحليل إجاباتهم .